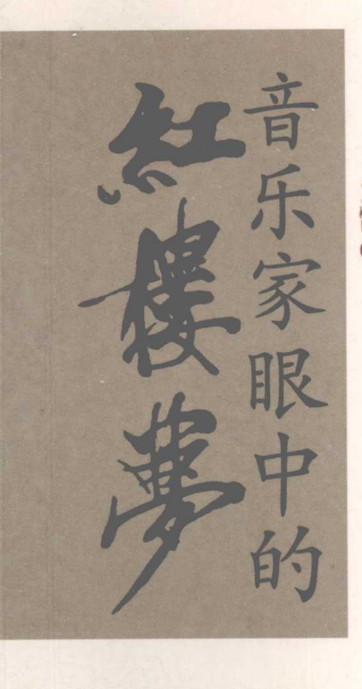
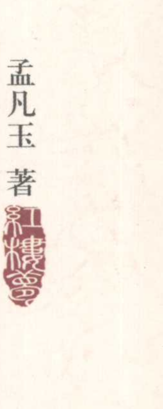


音乐家眼中的紅樓夢



孟凡玉 著



文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

该文通过对中国古典名著《红楼梦》中所涉及的音乐及社会音乐传承资料的系统梳理，开掘出无论对“红学”还是对“音乐学”来说都具有“补白”意义的一个新领域。

——乔建中

《红楼梦》中的音乐描写是红学研究的重要课题……长期以来研究者忽视了这一问题，百年红学中无人全面、系统考察研究这个重要文化现象。因此，这个选题既有重要的学术意义（填补一个学术空白），同时也有相当的难度。

——胡文彬

作为一位音乐学者，孟凡玉多年来孜孜不倦、锲而不舍地探索《红楼梦》与音乐文化的关系问题，发表了多篇有一定影响的论文，勇于开拓的探索精神实在是难能可贵的，其成果可以成为人们在更高层次认识《红楼梦》的阶梯，弥补传统红学中音乐研究的不足，使那些陌生的音乐字眼不再陌生，使小说中音乐描写的文化含义得到阐释和凸现。

——张庆善

ISBN 978-7-5039-3315-8



定价：32.00元

音乐家眼中的紅樓夢

孟凡玉 著

紅樓夢

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

音乐家眼中的《红楼梦》/孟凡玉著.—北京:文化艺术出版社,2007.6

ISBN 978-7-5039-3315-8

Ⅰ.音… Ⅱ.孟… Ⅲ.红楼梦—音乐—文化—研究
Ⅳ.I207.411 J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第074801号

音乐家眼中的《红楼梦》

著　　者　孟凡玉
责任编辑　王　红
责任校对　李惠琴
装帧设计　大鹏工作室
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市朝阳区惠新北里甲1号　100029
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　(010)64813345　64813346(总编室)
　　　　　(010)64813384　64813385(发行部)
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2007年6月第1版
　　　　　2007年6月第1次印刷
开　　本　720×960毫米　1/16
印　　张　19.75
印　　数　1—5000册
字　　数　300千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-3315-8/J·864
定　　价　32.00元



孟凡玉　博士、副教授。1964年生于安徽萧县。2003年8月，以《〈红楼梦〉中社会音乐传承的考察与研究》一文（约6万字）获中国音乐学院文学硕士学位；2007年6月，以《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》一文（约36万字）获中国艺术研究院文学博士学位。多年来从事音乐人类学、音乐教育学、视唱练耳等学科的研究与教学工作，曾主持、参与国家级、省级、厅级、校级科研项目多项。目前已在《红楼梦学刊》、《中国音乐学》、《中国音乐》、《人民音乐》、《中央音乐学院学报》、《民族艺术》、《音乐艺术》、《戏曲研究》、《钢琴艺术》、《交响》等刊物发表学术论文40余篇，著述近百万字。

内容提要

本书以古典文学名著《红楼梦》为基础，结合脂批，并联系古代中国音乐发展历史，全面梳理《红楼梦》中的音乐文化事象，深入解读《红楼梦》和中国传统音乐文化间的密切关系。同时，还把研究视野拓展到《红楼梦》成书以后，剖析其对中国音乐所产生的深远影响。

全书共九章，从音乐审美、乐人、歌唱文化、器乐文化、仪式音乐、音乐传承、音乐术语和典故、作者的音乐修养及对作品创作的影响、《红楼梦》对中国音乐文化的反哺等几个方面深入研究了《红楼梦》与中国音乐文化的诸多相关问题。

本书是系统研究《红楼梦》音乐文化的第一本专著，该项研究填补了百年来红学研究的一大空白。

责任编辑：王　红
装帧设计：大鹏 81574849

文化艺术出版社
whysbooks@263.net

序

三年前我就知道了孟凡玉这个名字，而且印象很深，虽然我那时并没有见过他。我是从我的朋友孙伟科那里知道孟凡玉的，他对我说他们有个同学是学音乐学的博士，对《红楼梦》非常熟悉，不仅是喜欢《红楼梦》，而且在写一本从音乐的角度研究《红楼梦》的书。这自然引起我的兴趣，也记住了这个名字。果然，三年后的今天他拿出了一本不同寻常的书——《音乐家眼中的〈红楼梦〉》。

当我看到孟凡玉的书稿《音乐家眼中的〈红楼梦〉》的时候，想起了一件往事。大约十年前，斯洛伐克汉学家卡尔诺古斯卡娅·玛丽纳来中国艺术研究院访问，我接待了她。她是真正的"红楼迷"，对《红楼梦》十分喜爱，她用了整整十年的时间将《红楼梦》一百二十回本翻译成斯洛伐克文。她对《红楼梦》的评价非常高，有自己的独特见解，她对我说，《红楼梦》不是一般的小说，是一部非常了不起的伟大作品，内容太丰富了，她在《红楼梦》中不仅看到了一个优美的故事，还听到了音乐，看到了绘画、诗歌和建筑艺术，特别是通过《红楼梦》进一步了解了中国的哲学思想。卡尔诺古斯卡娅·玛丽纳女士能从《红楼梦》中感受到音乐的旋律，令我感到惊奇，但当时我对这方面并没有太多的体会。毫无疑问，《红楼梦》是中国最伟大的古典小说，它有着博大精深的思想文化内涵，有着无与伦比的艺术成就，确实内容太丰富了。100多年来，在"红学"这个博大的园地里，人们从各自的研究视角和兴趣，对《红楼梦》作出各种

各样的解读，文学、园林、建筑、饮食、民俗、服饰、绘画、戏曲等等各方面的研究成果争奇斗艳。然而，从音乐的角度研究《红楼梦》的却不多，所以当我看到了孟凡玉的书，感到十分高兴。

红学的发展离不开多重方法的介入，离不开多学科的协作。即使在一般读者中《红楼梦》也是常读常新的，更不用说在不同学科的视野中呈现出的不同艺术风貌了！这可以说明《红楼梦》的确具有无可比拟的永恒艺术魅力。多学科、多角度、多侧面的立体研究，是深入理解和全面解读《红楼梦》的重要途径，也是推动红学向纵深发展的必由之路。《红楼梦》千门万户，它的不同侧面需要有不同领域的专家介入，借助于不同领域专家的分工合作和协同，才能对《红楼梦》博大精深的内容和丰富的意蕴做进一步的开掘。作为一位音乐学者，孟凡玉多年来孜孜不倦、锲而不舍地探索《红楼梦》与音乐文化的关系问题，发表了多篇有一定影响的论文，勇于开拓的探索精神实在是难能可贵的，其成果可以成为人们在更高层次认识《红楼梦》的阶梯，弥补传统红学中音乐研究的不足，使那些陌生的音乐字眼不再陌生，使小说中音乐描写的文化含义得到阐释和凸现。他的新作《音乐家眼中的〈红楼梦〉》一书从音乐审美、乐人、歌唱文化、器乐文化、仪式音乐、音乐传承、音乐术语和典故、作者的音乐修养及对作品创作的影响、《红楼梦》对中国音乐文化的反哺等几个方面较全面地研究了《红楼梦》与中国音乐文化的诸多相关问题，是较为深入系统地对《红楼梦》音乐文化事象的研究。本书作为他的探索成果，可以说是红学研究音乐方面的重要收获。

众所周知，中国文化向来以“礼乐文化”著称。古往今来，音乐活动在上至王室宫廷，下至民间寻常百姓的日常生活中都扮演了非常重要的角色，发挥了重要的作用。《红楼梦》这部以清代世家大族为中心、广泛涉及到社会各个阶层生活的文学巨著，其细腻的描写笔触，深入到了社会生活的方方面面，当然也不可避免地涉及到了丰富多姿的社会音乐生活，并且有十分生动、细

致的描写，音乐成为《红楼梦》中非常重要的文化现象之一。因此，音乐学角度的《红楼梦》研究理所当然应该在红学大家庭里占有一席之地。孟凡玉博士这部横跨音乐学与红学的著作，是第一部系统研究《红楼梦》与音乐文化的专著。

孟凡玉的研究工作是很有意义的，希望有更多方面的专家来到《红楼梦》研究的领地，为红学的繁荣与发展作出贡献，为满足新时代读者的阅读需求在知识、文化、美学、文学欣赏等层面添砖加瓦、奉献智慧。

值此孟著付梓之际，应孟凡玉博士盛情邀约，草拟短文，聊以为序，并致祝贺！

张庆善*

2007年5月28日　北京

* 张庆善，研究员，博士生导师，中国艺术研究院副院长，中国非物质文化遗产保护中心常务副主任，中国红楼梦学会会长。

评语一

该文通过对中国古典名著《红楼梦》中所涉及的音乐及社会音乐传承资料的系统梳理，开掘出无论对“红学”还是对“音乐学”来说都具有“补白”意义的一个新领域。同时作者以此与当代音乐教育现状进行对比，引发人们的诸多思考，凡此，皆具启发性。

读完全文，本人有如下印象：

一、选题之新。百余年来，红学研究所涉及的领域几乎囊括了文、艺、史、哲的所有门类，唯独音乐还是个空白。作者选了这个题目，确为有学术眼光之举。而且，并不只是对《红楼梦》中音乐史料的钩沉或罗列，而是从音乐教育的独特视角作了多层面的研究，使人们对《红楼梦》中这个被忽视的内容和文化历史价值有了新的认识。在这一点上，论文有开创之功。

二、资料归纳分类之细。论文第一章一、二节，作者依类型和内容对《红楼梦》中颇为丰富的音乐作了分类统计，其总数约有近300条之多。其中包括戏曲剧目、剧种、器乐曲目、器乐表现形式和体裁、歌舞曲目、曲牌、词牌、曲种、活动场合、乐器、曲集、戏曲角色、术语、音乐习惯、禁忌等，搜罗之细，目录之多，反映出作者处理相关文献资料的扎实态度。

三、立论之确当。对于《红楼梦》中丰富的音乐史料，作者始终围绕着“传承”这个中心命题而展开，而所以立此命题，又因作者痛感“传承”（中国传统音乐的传承）这一当代中国音乐教育中紧迫问题，无论在专业音乐教育、社会音乐教育，还是

国民音乐教育中，都被严重地忽视。而这一问题的普遍存在，已成为影响中国音乐教育一大阻力。作者以古证今，深意正在于此。文章的现实意义，也寓于其中矣！

四、行文之顺畅。通阅全文，作者以音乐教育立题，但所涉猎范围颇广，诸如美学、史学、传统音乐学等，从中反映了作者较深厚的理论基础及统筹诸科、使之完整顺畅表达的能力。

该文尚存在某些不足，一是相关资料多次出现，显得有些累赘，希望酌情删节；二是第三章及结语较薄弱，联系当代的段落颇为生硬，也希望修改、加强。

本人同意答辩并建议授于硕士学位。

乔建中*

2003年7月30日　北京

* 乔建中，中国艺术研究院音乐研究所研究员，著名音乐学家，中国传统音乐学会会长，曾任中国艺术研究院音乐研究所所长。

评语二

《红楼梦》中的音乐描写是红学研究的重要课题，它涉及到音乐这一普通而又特殊的艺术形式在小说创作思维机制中的地位和作用的评估。但是，长期以来研究者忽视了这一问题，百年红学中无人全面、系统考察研究这个重要文化现象。因此，这个选题既有重要的学术意义（填补一个学术空白），同时也有相当的难度。

本文从"社会音乐传承"的角度，以百廿回《红楼梦》为考察对象，以三章的篇幅对《红楼梦》社会音乐传承的基本状况、基本语境、基本特点作了全面的梳理和深入探讨，并结合作者的家世生平和时代风气，对文本中的音乐细节描写的审美意义给予充分的肯定。在此基础上，作者恰如其分地指出《红楼梦》中的社会音乐传承对当代音乐教育的价值，这是非常有眼光的，体现了作者实事求是和前瞻性思维的学术素质。文中运用列表的形式，化繁为简的表述，表现了作者勤奋、细心、认真的治学精神和治学方法的纯熟。文中对音乐细节描写的分析符合人物塑造、情节编织、全书结局的实际，同时又能提出自己的独立见解，给读者以极大的启发。

本文观点明确，资料翔实，辨析精微，层次严谨，行文清新畅达，无疑是一篇优秀的硕士论文。

由于本文所论课题具有开拓性，因此也存在个别问题仍待深入探讨和补充。(1) 在文本方面似应补充早期抄本上所附脂评的考察与研究；(2)《红楼梦》向有前80回和后40回之分野，

因此在音乐细节描写上同样存在差异，似应有所分析和评价；(3) 文本中除贾母、林黛玉之外，妙玉对音乐的理解、议论，似应引起注意。仅供参考。

胡文彬*

2003年8月3日　北京

* 胡文彬，中国艺术研究院红楼梦研究所研究员，著名红学家，中国红楼梦学会副会长，曾任中国艺术研究院红楼梦研究所副所长。

评语说明

以上两则评语是2003年夏两位著名专家对我的硕士学位论文《〈红楼梦〉中社会音乐传承的考察与研究》所作的书面评语。

因为本书是在我的硕士学位论文基础上写成的，考虑到专家的评语可以为阅读本书提供一点参考，特别是可以见证本书以及笔者的一段学术历程，因而，在征得两位评阅人同意的前提下，一字不易地把两份评语发表在这里。

当然，对于他们所称道的优点，读者可以看作那是学术前辈对后辈的提携、鼓励与厚爱；而对于他们所指出的不足之处，笔者是认真记取、努力改进的。他们的建议对本书的写作起到了重要的指导作用，大多数修改建议也都体现在了本书的写作之中，读者可以对照评语作出判断。

还必须说明的是，本书和原来的硕士论文相比已经大不相同，已由原来的三章扩大到九章，内容已数倍于原文。更为重要的是，论域也从音乐传承拓展到音乐文化的方方面面，还从书内写到书外，涉及到《红楼梦》对其后的音乐文化所产生的深远影响。这些，并不仅仅是对原文简单的修修补补，已经使论文发生了脱胎换骨的重大变化。

红学研究博大精深，音乐学研究亦学海无涯。当年，笔者竟敢选择这样一个极富挑战性的课题，只能以“无知者无畏”目之，就算是一次大胆的学术探险吧！

孟凡玉

2007年5月16日于北京新源里

目录

绪 论

《红楼梦》是世界文化宝库中一颗光彩夺目的明珠，它成书于18世纪中叶，真实、生动地反映了我国18世纪中前期的社会现实，堪称当时社会的一幅全息图卷。一般认为，《红楼梦》的作者曹雪芹生于1715年（即康熙五十四年），另有一说认为曹雪芹生于1724年（即雍正二年），曹雪芹的卒年为1763年或1764年（即乾隆二十七年或二十八年）。《红楼梦》成书正值清代的鼎盛时期，即史称的“康乾盛世”。

《红楼梦》是一部中国清代康雍乾时期社会的“大百科全书”，百年来，研究《红楼梦》的学者从不同的角度去认识它所展示的丰富世界，文学、政治学、经济学、管理学、园林学、建筑学、教育学、语言学、医学、戏剧、美术、食品、烹饪，等等，多种领域的研究成果不断涌现，研究《红楼梦》也形成了蔚为壮观的“红学”，并有“曹学”、“脂学”、“版本学”、“探佚学”等多个分支和“题咏派”、“评点派”、“索隐派”、“考证派”等多种流派。《红楼梦》是名副其实的“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”。

一、《红楼梦》的艺术魅力

《红楼梦》自从诞生以来，就在中国人的文化生活中扮演了非常重要的角色。乾隆、嘉庆年间，研读《红楼梦》已经蔚然

成风，嘉庆年间京都流行的竹枝词说“开谈不说《红楼梦》，读尽诗书也枉然”①，可以窥豹之一斑。

除了一般的欣赏活动之外，《红楼梦》研究也几乎与小说创作同时出现。脂砚斋和畸笏叟等人的批注在《红楼梦》创作尚未结束时就已经开始了。此后，评点、题咏、索隐、考据、评论、补续、移植、改编，各种流派是“你方唱罢我登场”，熙熙攘攘，热闹非常。

清代光绪年间已经出现了“红学”一词，尽管最初带有某种调侃的味道②，后来却成为和甲骨学、敦煌学并称的20世纪世界范围汉学的三大显学之一。

由《红楼梦》引发的研究，如今早已超越了一般的小说研究，成为蔚为壮观的涉及到中国传统文化方方面面的博大学术。刘梦溪先生在总括“百年红学”时，全面地回顾了清末民初以来百年间红学研究的风风雨雨，他列出了六个要点：第一，“中国现代学术是以《红楼梦》研究开其端的”，并认为王国维的《红楼梦评论》“不仅为红学的小说批评建立了典范，在中国现代学术史上也具有奠基的意义”；第二，“回顾百年以来的红学，我们可以发现一个特异的现象，现代中国思想文化舞台上许多第一流的人物，都不同程度地卷入红学”，并举出王国维、蔡元培、胡适之、陈独秀、顾颉刚、俞平伯、吴宓、蓢伯赞、郭沫若、王力、郑振铎、牟宗三等等一系列例证；第三，“许多知名作家介入红学，为百年来的红学研究增添了色彩”，并列举沈从

---

① 参见一粟编：《古典文学研究资料汇编·红楼梦卷》第二册，北京：中华书局1963年版，第354页。

② 关于“红学”一词的出现，《清稗类钞》中记有一则逸事：曹雪芹所撰《红楼梦》一书，风行久矣。士大夫有习之者，称为“红学”。而嘉道两朝，则以讲求经学为风尚，朱子美尝讪笑之，谓其穿凿附会，曲学阿世也。独嗜说部书，曾寓目者，凡九百种；尤熟精《红楼梦》，与朋辈闲话，辄及之。一日，有友过访，语之曰：“君何不治经？”朱曰：“予亦攻经学，第与世人所治之经不同耳。”友大诧。朱曰：“予之经学，所少于人者，一画三曲也。”友瞠目。朱曰：“红学耳。”盖经字少巛即为红也。朱名昌鼎，华亭人。（《清稗类钞》，北京：中华书局1984年版，第1792页。）

文、鲁迅、巴金、沈雁冰、冰心、张天翼、周立波、端木蕻良等等作为例证；第四，“百年来的《红楼梦》研究表明，红学的盛衰似乎与社会变端有一定的关系”；第五，“百年红学，大故迭起，波诡云谲，争吵不休，是学者们打架打得最多的领域”；第六，“近百年来的红学，所以为人们所关注，保持着学科的生命力，与不断有新的材料的发现有很大关系”。同时，刘梦溪先生还认为“研究了一百年，在许多问题上还不能达成比较一致的结论，甚至形成了许多死结”、“所谓真理越辩越明，似乎不适合《红楼梦》”。①

出现红学研究这种繁盛景象，首先是因为《红楼梦》自身的丰富多彩为我们留下了一个鉴赏、研究的丰富文本，《红楼梦》本身提供了多侧面解读的可能性。清代王希廉在《红楼梦总评》中，曾对《红楼梦》内容的丰富多姿有过很好的概括：

> 一部书中，翰墨则诗词歌赋、制艺尺牍、爰书戏曲，以及对联匾额、酒令灯谜，说书笑话，无不精善；制艺则琴棋书画、医卜星相，及匠作构造、栽种花果、畜养禽鱼、针黹烹调，巨细无遗；人物则方正阴邪、贞淫顽善、节烈豪侠、刚强懦弱，及前代女将、外洋诗女、仙佛鬼怪、尼僧女道、娼妓优伶、黠奴豪仆、盗贼邪魔、醉汉无赖，色色俱有；事迹则繁华筵宴、奢纵宣淫、操守贪廉、宫闱仪制、庆吊盛衰、判狱靖寇，以及讽经设坛、贸易钻营，事事皆全；甚至寿终夭折、暴病亡故、丹戕药误，及自刎被杀、投河跳井、悬梁受逼、吞金服毒、撞阶脱精等事，亦件件俱有。可谓包罗万象，囊括无遗。

鲁迅先生评论《红楼梦》时说：“谁是作者和续者姑且不论，单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，

---

① 参阅刘梦溪：《红楼梦与百年中国》，北京：中央编译出版社 2005 年版，第 2—10 页。

道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……"[①]。鲁迅先生的评论不仅揭示了读者对《红楼梦》见仁见智的事实，更重要的是揭示了产生这种差异的原因。一方面，《红楼梦》本身内容丰富，为读者提供了极大的欣赏空间；另一方面，"读者的眼光"是导致差异的重要原因。换句话说就是，读者（包括研究者）不同的个人背景、文化立场、观察角度、接受态度等会带来截然不同的欣赏、评价结果。这个分析是非常深刻的，从艺术作品和欣赏主体的互动关系看问题，深刻揭示了艺术批评与鉴赏的内在本质。

当代解释学美学将传统的审美模式演化为多元取向的意义阐释，在审美的意义追寻和解释中，蕴含着主体鲜明的审美价值判断。解释学美学理论认为艺术作品具有永恒魅力的奥秘不在于艺术品本身的卓越绝伦，而在于后人对它永无止境的不断解释。"莎士比亚的价值不在于创造出了一个不可比拟的'范本'，而在于歌德所说的：尽管人们对莎翁说了很多，但仍然没有说尽，而且永远也说不尽。真正的艺术杰作，使得人们面对它时会身不由己地为其所吸引，而将自己的生命体验、情怀襟抱投入作品的'召唤结构'中去'填空白'，时间愈长，作品被解释的次数愈多，被解说对象的艺术价值就愈高。反之，人们面对一言即可说尽、一眼即可看穿的说教作品，会扭身而去，冷落、淡忘，因为本文的无意义使得自身关闭了理解和解释的大门。"[②] 从这个意义来说，《红楼梦》的魅力是无穷的，它的意义也是永远挖掘不尽的。

形成《红楼梦》研究繁荣景象的另一个重要原因就是它留给人们太多的谜团。《红楼梦》的巨大魅力有很大一部分来自于它给我们留下了太多的悬念，作者身世、前八十回以后的庐山真面、写作主旨、故事地点，等等，这许许多多的扑朔迷离，具有

---

① 鲁迅：《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》，《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社 1981 年版，转引自《王国维、蔡元培、鲁迅点评红楼梦》，北京：团结出版社 2004 年版，第 143 页。

② 胡经之、王岳川主编：《文艺学美学方法论》，北京：北京大学出版社 1994 年版，第 331 页。

使人不断探索的强大吸引力。

当然，最重要的原因还是《红楼梦》自身的成功。试想，假如《红楼梦》是一部拙劣的著作，它的谜团再多，也不会对人有这么大的吸引力，上述的一切悬念也都会黯然失色。这就反证了《红楼梦》作品本身的伟大。

二、《红楼梦》与中国传统文化

《红楼梦》与中国传统文化有着极为密切的关系。一方面，《红楼梦》的产生离不开中国传统文化的土壤，是中国传统文化孕育的奇葩，是在中国传统文化的基础上产生的杰作；另一方面，它荟萃传统文化的精髓，集中国传统文化之大成，成为中国传统文化中难以逾越的巅峰代表作。

《红楼梦》与中国园林、中国建筑、中国诗歌、中国戏曲、中国音乐、中国绘画、中国医药、中国服饰、中国饮食，等等许多方面都有着水乳交融的密切关系。正如胡文彬先生所说："寻找曹雪芹与他的《红楼梦》自己的血脉、自己的土壤，从而寻找出《红楼梦》之所以能够在中国小说史上，乃至世界文学史上成为名著的独特的文化个性"①，寻找《红楼梦》的文化血脉、文化土壤，是解读《红楼梦》魅力的一把钥匙。《红楼梦》之所以能够形成所谓的"红楼梦现象"，表明它与中国文化结下了不解之缘。《红楼梦》与中国文化的联系是多方面、多层次的。"从总体上看，既有对过去中国人生存样态及其情感行为模式的真实反映，也有对其后中国人的生存样态及其情感行为方式的深广影响，更有对中国文化基本精神的揭示以及在此揭示中所崭露出来的新的精神"②。

---

① 胡文彬：《红楼梦与中国文化论稿》，北京：中国书店 2005 年版，扉页。

② 成穷：《从〈红楼梦〉看中国文化》，上海：上海三联书店 1994 年版，第 27 页。

周汝昌先生曾把《红楼梦》称作“文化小说”，他说：

> “甲骨学”，其所代表的是夏商盛世的古文古史的文化之学。“敦煌学”，其所代表的是大唐盛世的艺术哲学的文化之学。而“红学”，它所代表的则是清代康乾盛世的思潮世运的文化之学。我们中华的灿烂的传统文化，分为上述三大阶段地反映为三大显学，倒实在是一个天造地设的伟大景观。思之绎之，岂不饶有意味？从这个角度来讲，我觉得红楼梦之所以为文化小说者，道理遂更加鲜明显著。①

建立在一部小说之上、产生于一个戏谑玩笑称谓的“红学”，能够和“甲骨学”、“敦煌学”并称，享誉海内外，成为20世纪世界范围汉学研究的“三大显学”之一，这不能不说是学术史上的一大奇迹！

胡晓明先生也把《红楼梦》定位为“文化小说”，认为《红楼梦》“既是中国传统文化哺育的结果，又给中国传统文化以强烈影响。《红楼梦》是一部中国文化小说”②。

“文化小说”的名称是否妥当姑且不论，但《红楼梦》的确包含了无比丰富的中国传统文化，折射出中国传统文化丰厚、久远的历史积淀，无愧于中国传统文化的集大成之作。

三、《红楼梦》音乐材料的研究价值

《红楼梦》中的传统文化是如此的丰富，以至于许多学者的研究目光聚焦在《红楼梦》中的传统文化上。

然而，笔者发现，把《红楼梦》的音乐文化作为研究对象

① 周汝昌、周伦苓：《红楼梦与中国文化》，北京：工人出版社1989年版，第13、14页。

② 胡晓明：《红楼梦与中国传统文化》，武汉：武汉测绘科技大学出版社1996年版，“前言”第8页。

的红学著作、音乐学著作都是一片空白。这是一个很有潜力、亟待填补的空白。

笔者之所以把《红楼梦》的音乐文化作为如此严肃的学术研究对象，理由有以下几点：

1. 小说是研究社会历史的重要资料。

古代各种小说、笔记等一些“正史”之外的文献中保留着大量的历史资料。顾颉刚先生说过：“旧小说不但是文学史的材料，而且往往保存着最可靠的社会史料，利用小说来考证中国社会史，不久的将来，必有人从事于此。”① 著名历史学家翦伯赞先生也说：“史部以外的群书，则并非有意为了保存某种史料而写的，而是无意中保留了或反映出若干的史料，这样无意中保留着或反映出的事实，当然要比较真切。”② 周汝昌先生在为朱一玄《红楼梦资料汇编》一书所作的序言中也说过：

> 四部四库，经、史、子、集，囊括了中华文化典籍，而“小说家”的著录属于史部（也称“乙部”）的一支。……然则史者是记载从政者的功名勋业、名言嘉行（xing）、治乱兴衰……皆大事也；而小说者，乃是对其“大”而言，市井家庭、细事闲情、新闻异态……以至个人性情、时代风尚……咸在其间。此二者相对而观之，虽则系一巨一细，却又一“死”一“活”——历史社会一切情状，在“正史”中是不及也不屑写的。于是“小说”承担了此一职责。我称之为“活历史”，缘由此义。③

① 顾颉刚：《当代中国史学》，上海：上海古籍出版社 2002 年 4 月第 1 版，第 116 页。

② 翦伯赞：《史料与史学》，北京：北京大学出版社 1985 年 9 月第 1 版，第 16 页。

③ 周汝昌：《序言》，载朱一玄《红楼梦资料汇编》，天津：南开大学出版社 2001 年 10 月版，“序言”第 1—2 页。

鉴于此，笔者认为，《红楼梦》等小说、笔记的史料价值是不容低估的，有些方面甚至比正史还要真实、丰富。至少，作为正史的补充是不成问题的。

就音乐材料而言，旧小说、笔记中的材料也已经引起学者的一些关注。如，田青先生曾经对《金瓶梅》中的佛教音乐作过系统研究，《老残游记》中的“白妞说书”一段精彩的描写也常常被当作清代山东大鼓艺人精湛技艺的佐证，等等。

2.《红楼梦》是一部非常特殊的小说，它的史料价值更是不容低估。

《红楼梦》是一部写实性的小说，它真实、生动地反映了我国18世纪中前期的社会现实，是一部中国清代康雍乾时期社会的“大百科全书”，为我们多角度、全方位认识当时的历史状况提供了不可多得的宝贵资料，也为探析清代中前期的音乐文化提供一个新的途径。

《红楼梦》作为小说，在创作手法上匠心独运、巧夺天工。脂批评论其创作技巧时说它“打破历来小说窠臼”，“事则实事，然亦叙得有间架，有曲折，有顺逆，有映带，有隐有见，有正有闰，以至草蛇灰线，空谷传声，一击两鸣，明修栈道，暗渡陈仓，云龙雾雨，两山对峙，烘云托月，背面傅粉，千皴万染诸奇。”① 又常用“草蛇灰线”“伏脉千里”作评。用这些话来评论《红楼梦》，的确是很恰当的。

但是，《红楼梦》的研究价值并不仅仅是来自于写作技巧高明。《红楼梦》与一般的小说不同，它的创作过程奇特，它是作者以极为细腻的笔触、极为浓烈的感情，耗尽毕生精力创作而成的作品。如果把脂批也看作《石头记》的组成部分的话，则是凝聚了脂砚斋、畸笏叟、松斋等多人智慧的集体结晶。作者在第一回中说“披阅十载，增删五次”，“满纸荒唐言，一把辛酸泪。

① ［清］曹雪芹：《脂砚斋甲戌抄阅重评石头记》，沈阳：沈阳出版社2005年4月影印版，第13页。

脂硯齋重評石頭記

凡例

紅樓夢旨義是書題名極……夢是總其全部之名也又曰風月寶鑑是戒妄動風月之情又曰石頭記是自譬石頭所記之事也此三名皆書中曾已點睛矣如寶玉作夢ゝ中有曲名曰紅樓夢十二支此則紅樓夢之點睛又如賈瑞病跛道人持一鏡來上面即鏨風月寶鑑四字此則風月寶鑑之點睛又如道人親眼見石上大書一篇故事則係石頭所記之往來此則石頭記之點睛處然此書又名曰

图1 甲戌本“凡例”

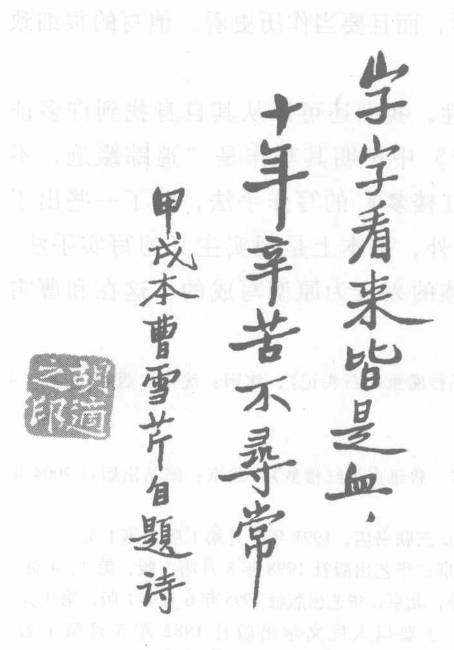


图2 胡适书曹雪芹自题诗

都云作者痴，谁解其中味”，甲戌本“凡例”作者自题“字字看来皆是血，十年辛苦不寻常”。脂批也指出：“能解者方有辛酸之泪，哭成此书。壬午除夕，书未成，芹为泪尽而逝。余尝哭芹，泪亦待尽”[①]，“一字化一泪，一泪化一血珠”[②]。

《红楼梦》是以作者生活经历为基础、对社会生活细致描摹的著作。《红楼梦》对生活细节的精细描述巧夺天工，甚至达到了让许多人认为就是生活本身的程度，比如，胡适就曾认为《红楼梦》是“自然主义的杰作”。鲁迅先生也曾说过《红楼梦》“叙述皆存本真，闻见悉属亲历；正因写实，转成新鲜”[③]。当代作家王蒙也说“《红楼梦》是长于写实的”[④]。认为《红楼梦》就是作者自传的学者也大有人在，例如当代红学家周汝昌先生就曾经不止一次强调：“我的观点一向坚持认为雪芹的文学手法是以写实为基本的，其地点、人物，皆有原型”，“本人的‘红学’观点的核心即是‘自传说’”，[⑤] 可以说整个“新红学”的考证从胡适到周汝昌，都是以这个“自传说”为前提的。毛泽东还曾说过：“（《红楼梦》）不仅要当作小说文艺看，而且要当作历史看，他写的很细致的很精细的社会历史。”[⑥]

《红楼梦》描写的真实性，我们还可以从其自身找到许多证据。曹雪芹本人在《红楼梦》中声明其写作是“追踪蹑迹，不敢稍加穿凿”（1·5）[⑦]。《红楼梦》的写作手法，除了一些出于特殊目的的“烟云手法”之外，基本上是现实主义的写实手法。《红楼梦》故事是以作者家族的兴衰为原型写成的，这在和曹雪

---

① ［清］曹雪芹：《脂砚斋甲戌抄阅重评石头记》，沈阳：沈阳出版社 2005 年 4 月影印版，第 16 页。

② 同上书，第 219 页。

③ 王国维等：《王国维　蔡元培　鲁迅点评红楼梦》，北京：团结出版社 2004 年版，第 128 页。

④ 王蒙：《红楼启示录》，北京：三联书店，1991 年 5 月第 1 版，第 1 页。

⑤ 周汝昌：《红楼梦新证》，北京：华艺出版社 1998 年 8 月第 1 版，第 2、4 页。

⑥ 转引自胡文彬：《红楼放眼录》，北京：华艺出版社 1995 年 6 月第 1 版，第 9 页。

⑦ 本书所引《红楼梦》文字，主要以人民文学出版社 1982 年 5 月第 1 版，1985 年 8 月北京第 1 次印刷（精装本）为据，随文注出原文回数和页数，间隔号前为回数，间隔号后为页数，下同。

芹创作大约同时或稍后批阅书稿的脂砚斋、畸笏叟等人的批语中也透露出不少当时的信息。如庚辰本第22回写贾母出资为薛宝钗办生日，写到王熙凤为投贾母所好，点戏点的是热闹的《刘二当衣》，脂砚斋朱笔批语："凤姐点戏，脂砚执笔事，今知者寥寥矣，不怨夫！"后来，畸笏叟又批："前批书知者寥寥。不数年，芹溪、脂砚、杏端诸子皆相继别去。今丁亥夏只剩朽物一枚，宁不痛杀！"[①] 都可以证明当初演戏、点戏的事情的确发生过。第8回写秦钟拜见贾母，写到贾母送给秦钟一个荷包、一个金魁星作为见面礼，甲戌本脂批说："作者今尚记金魁星之事，予抚今思昔，肠断心摧！"[②]，第18回写元妃省亲，写到贾宝玉在未入学堂之前受元春"手引口传，教授了几本书、数千字在腹内了"，脂批说道："批书人领至此教，故批至此，竟放声大哭。俺先姊仙逝太早，不然，余何得为废人耶？"[③] 话语之中，十分动情，若非亲身经历，绝不能写出这些文字。如此等等，都可以证明书中的许多情节都是有事实基础的。

笔者认为，《红楼梦》是以当时的社会现实为依据的一部写实性小说，是以作者的亲身经历为基础，参照当时的社会现实，加以艺术化的概括和典型化的处理写成的。正如巴金所说："它当然不是曹雪芹的自传。但是这部小说里面有原作者自传的成分。书中那些人物大都是作者所熟悉的，或他所爱过、所恨过的；那些场面大都是作者根据过去自己的见闻或亲身的经历写出来的。作者要不是在那种环境中生活过，他就写不出这样一部小说来。"[④] 亲闻、亲见、亲历，为其作为研究材料的可靠性提供了较好保证。

---

① ［清］曹雪芹：《脂砚斋重评石头记》，北京：人民文学出版社1975年10月影印版，第487、488页。

② ［清］曹雪芹：《脂砚斋甲戌抄阅重评石头记》，沈阳：沈阳出版社2005年4月影印版，第248页。

③ ［清］曹雪芹：《脂砚斋重评石头记》，北京：人民文学出版社1975年10月影印版，第383页。

④ 巴金等著：《我读红楼梦》，天津：天津人民出版社1982年1月第1版，第3页。

3.《红楼梦》中的音乐描述比较真实地反映了当时的社会音乐生活状况。

《红楼梦》中的音乐材料是丰富多姿的，包括戏曲、曲艺、器乐、歌舞等音乐活动的方方面面，几乎涉及到了中国传统社会所有类型的音乐活动，较为全面、真实地反映了作者生活时代的社会音乐生活状况，是中国社会音乐文化图景的一个真实写照，是了解、认识和研究清代中国社会音乐状况的宝贵资料。

综上，《红楼梦》作为一部具有高度写实性的小说，它的史料价值是不容低估的。就其中的音乐资料而言，毫无疑问也是研究音乐历史的重要参考资料。当然，在具体使用时，和对待正史材料一样，也需要审慎地对其加以鉴别、剔抉。

从红学研究的角度来看，红学研究发展到今天，经历了评点、题咏、索隐、考证、阶级分析、文学批评等等各种流派的研究历程，作为一门学术，所有的禁区均已被研究实践所突破。冯其庸先生说：

> 《红楼梦》确是一部百科全书式的巨著。因而“红学”也应该是包罗万象的，不可能给它划出框框来的。“红学”的内容，自应由《红楼梦》的研究者们去创造性地加以发展和充实。
>
> 世界上学问之大，无奇不有，《红楼梦》本身包罗万象，它所涉及的面实在太广泛了，《红楼梦》所描写的任何一个侧面，都可以使你花费很大的精力去研究它。①

循着冯先生的构想，音乐文化的研究理当成为“充实”红学研究的内容之一，并且音乐这“一个侧面”也应该值得我们“花费很大的精力去研究它”。

冯其庸先生认为“红学”可以分为以下几个方面：

---

① 冯其庸：《关于当前〈红楼梦〉研究的几个问题》，载《梦边集》，西安：陕西人民出版社1982年版，第48—49页。

一、"曹学"或"外学"。它似应包括：1. 关于曹雪芹家世的研究。2. 关于曹雪芹传记的研究。3. 关于曹雪芹文物的研究等等；此外，似还可以包括曹雪芹的时代，以及明清以来的政治史、思想史、文学史、建筑史、满族史等等各方面与曹雪芹和《红楼梦》有关的部分在内。

二、"红学"或"内学"。它似应包括：1.《红楼梦》的版本学。2.《红楼梦》的思想内容。3.《红楼梦》的人物创造。4.《红楼梦》的艺术成就。5. 曹雪芹的世界观和他的创作。6.《红楼梦》的成书过程。7.《红楼梦》八十回后的情况。8. 脂批的研究。9.《红楼梦》后四十回的研究。10. 关于《红楼梦》语言的研究。11.《红楼梦》与我国古典文学传统的关系。12.《红楼梦》给予后世的影响。13.《红楼梦》与清代社会。等等等等。①

我们可以看到，冯其庸先生所规划的这个体系是十分开放的，这表明红学领域还有非常广阔的拓展空间。本研究是音乐学角度下的第一次系统的红学研究，是红学研究领域的一次重要拓展。

从音乐学研究的角度来讲，中国传统音乐的研究近些年来取得了许多可喜的进展，古籍资料的挖掘、整理，地下文物的出现，新的研究理论、新的研究方法的应用，等等，都为传统音乐的研究带来可喜的局面。比如，新材料方面，曾侯乙墓乐器的出土，几乎带来了中国古代音乐史研究的一场革命，河南舞阳贾湖骨笛的出土，也使人们对我国古代七八千年前的音乐发展水准予以重新的评估；新方法方面，西方民族音乐学（Ethnomusicology）理论与方法的引进与应用，自20世纪80年代以后几乎渗透到了中国音乐研究的各个方面，新理念带来新的研究视角，产生

① 冯其庸：《关于当前〈红楼梦〉研究的几个问题》，载《梦边集》，西安：陕西人民出版社1982年版，第48页。

了一系列新的研究成果。

但是，由于中国传统音乐历史悠久，积淀深厚，我们对它的认识仍然存在许多不足。正如学者所说，我们“对传统音乐的内容认识不够全面”，“如果将这一体系比喻成一座巨大的建筑群体的话，那么现在的状况则是：一部分露出地面，一部分被破坏，一部分仍埋藏于地下，这就需要组织众多志士去发现、挖掘和修建、组建，让这座古老而又崭新的建筑群体完整无缺的矗立在中华民族的土地上”①。

中国传统音乐是一个大的网络，每一层面都需要研究，中国传统音乐研究应该利用一切可以利用的资源，才能够对它有全方位的了解和全面的继承。

《红楼梦》所描写的社会音乐生活是以贾家这个百年望族为中心展开的，涉及到宫廷、贵族、文人雅士、民间、宗教等各个层面的音乐活动。尤其是其中的贵族家庭、文人阶层的音乐活动具有典型性和代表性，而我们对这部分音乐的研究是较为薄弱的。笔者认为研究《红楼梦》中的音乐文化，对全面研究中国传统音乐文化具有重要意义。

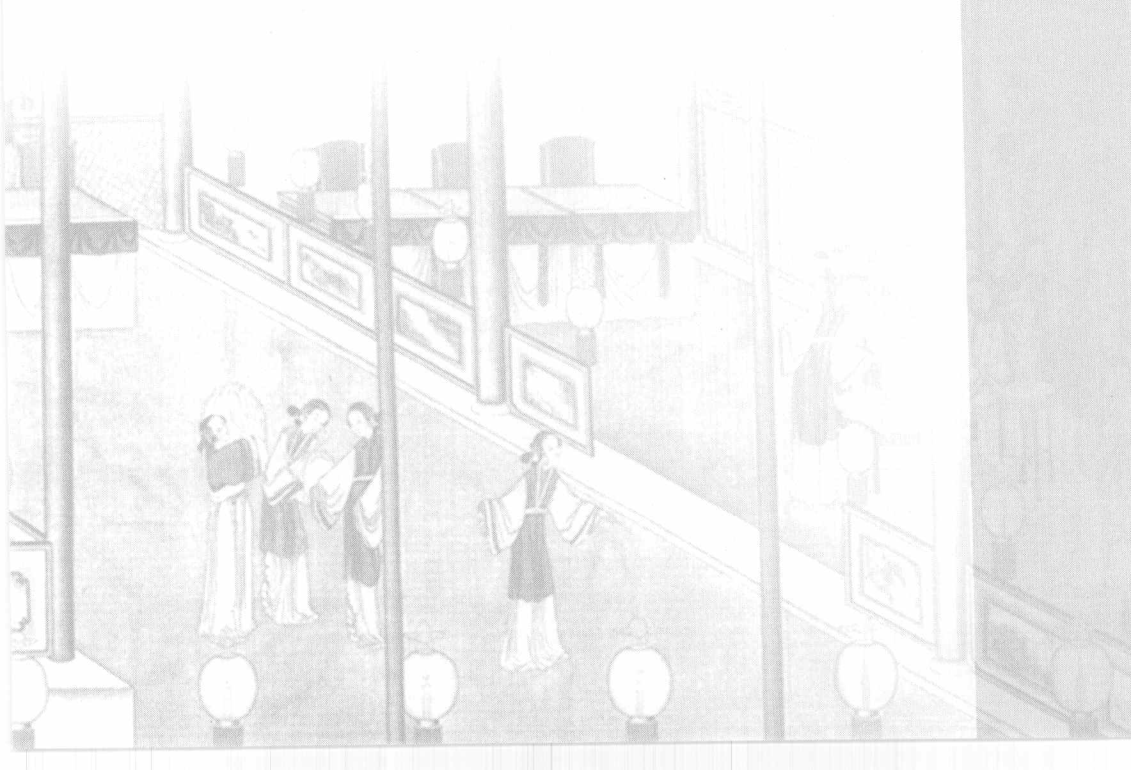
① 李文珍：《回首是为着未来》，载《中国音乐》1998年第3期，第15页。

第一章

《红楼梦》中的音乐审美

《红楼梦》中有非常细致的音乐欣赏活动描写，阅读《红楼梦》，贾母、林黛玉、贾宝玉、妙玉等人的音乐欣赏活动都给人留下了极为深刻的印象。

《乐记》说『情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华发外，唯乐不可以为伪。』诚如此言，《红楼梦》中不少人物在音乐活动中把自己的趣味品格表露无余，分析其音乐审美活动是了解他们内心世界的难得途径。



第一节　音乐多了　反失雅致

——崇雅爱俗说贾母

贾母是贾府中阅历最丰富的人，是《红楼梦》着力塑造的主要人物之一，笔墨较多，形象丰满，她的音乐趣味也得以最为充分的展现。由于她独特的经历，使她在赏乐、评乐上也具有自己独特的个性。无疑，贾母是《红楼梦》中赏乐、论乐最有代表性的人物之一。

贾母的音乐审美趣味既有雅的一面，也有俗的一面，既参加热闹非凡的戏曲活动，也参加清幽雅致的笛乐欣赏，体现了多层面的音乐审美情趣。

贾母听音乐讲究音乐和环境的协调配合。比如第40至41回赏乐：

> 贾母道："就铺排在藕香榭的水亭子上，借着水音更好听……"（40 · 554）
>
> 只听得箫管悠扬，笙笛并发。正值风清气爽之时，那乐声穿林度水而来，自然使人神怡心旷。（41 · 565）

这里，听赏音乐和欣赏自然景观、音乐和自然景物有机地融合在一起，表现了传统的中国音乐和自然密切相关的音乐观。中国传统哲学中的"天人合一"思想体现在音乐观念方面，就是人、乐、自然是高度谐和的统一整体。在中国传统的音乐观念里，音乐和自然界的"物"是密不可分的。比如《乐记》说"情动于中，故形于声"、"人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声"，即音乐是人心对"物"的"感"、"动"、"形"的结果。这里贾母听赏音乐要借"水音"，在"风清气爽之时"，欣赏那"穿林度水"的乐声，就是这种音乐审美趣味的一种体现。中国很多古典的乐亭建在水

上，观众远听“穿林度水”的乐声，正是中国传统文化讲究诗意、讲究人和自然谐和关系的一种体现。

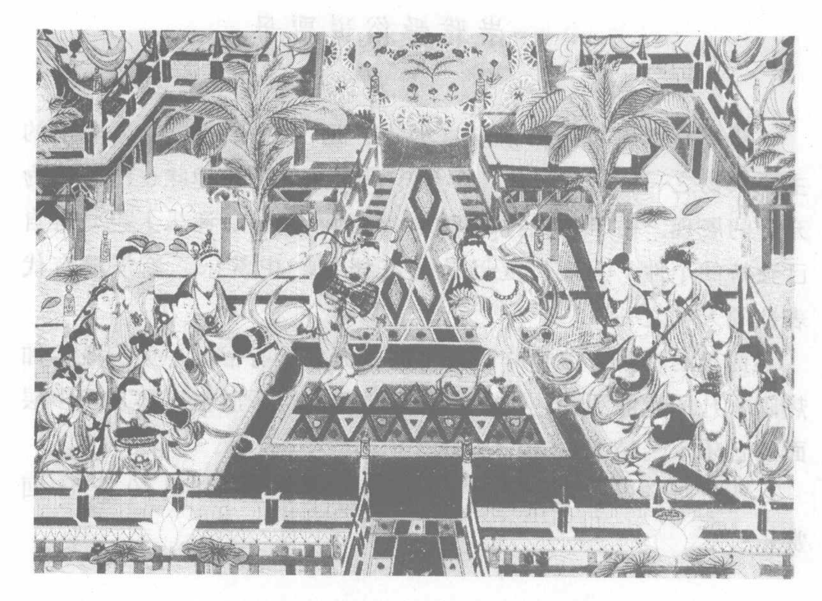


图 3　敦煌莫高窟 172 窟盛唐时期建在水中的舞台及乐舞表演

表现贾母音乐欣赏趣味最清楚不过的文字是从她自己口中说出的几句够得上是“鉴赏家”水准的乐评。请看第 76 回一大段贾母赏月品乐的文字：

贾母因见月至中天，比先越发精彩可爱，因说：“如此好月，不可不闻笛。”因命人将十番上女孩子传来。贾母道：“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了。”……只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。听约两盏茶时，方才止住，大家称赞不已。于是遂又斟上暖酒来。贾母笑道：“果然可听么?”众人笑道：“实在可听。我们也想不到这样。须得老太太带领着，我们也得开些心胸。”贾母道：“这还不大好，须得拣那曲谱越慢的吹

来越好。”……只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来。(76·1082—1083)

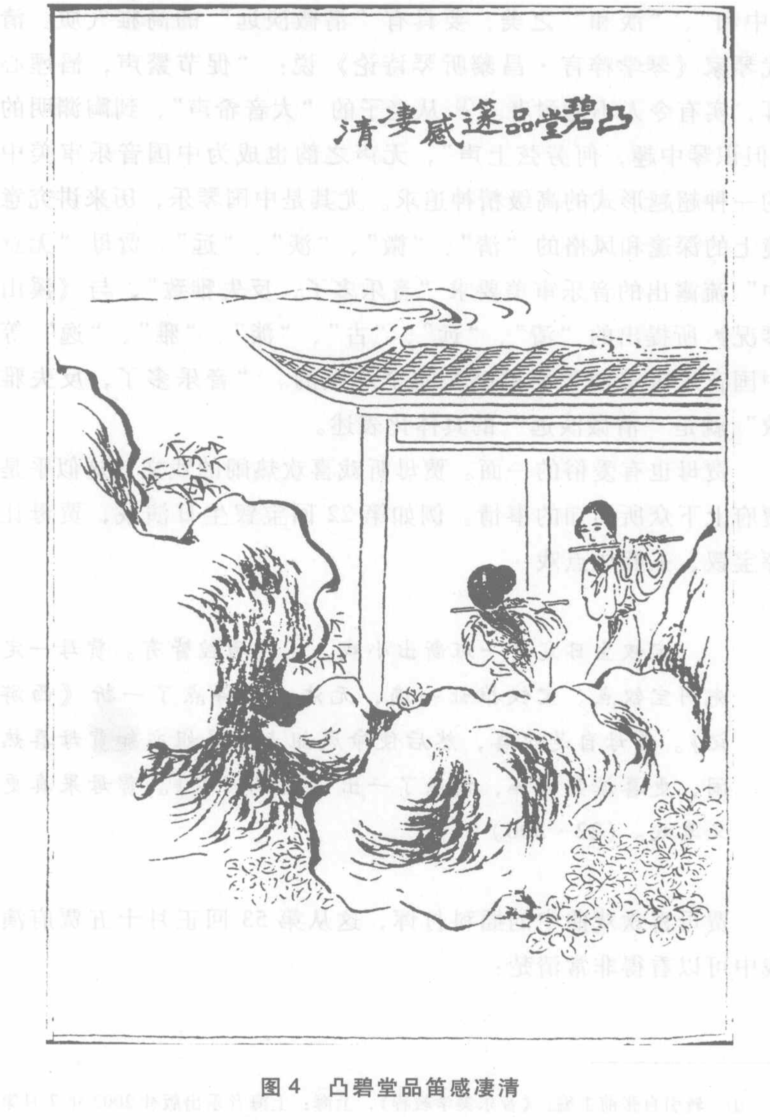


图4 凸碧堂品笛感凄清

“如此好月，不可不闻笛”、“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了”、“越慢的吹来越好”，贾母这几句话充分体现了她的欣赏品位和她的音乐审美标准。无疑，贾母是在使用典型的中国式的音乐耳朵在品评音乐。

中国音乐历来有重视“神韵”的特点，要求音乐要具有“中和”、“淡和”之美，要具有“清微淡远”的高雅气质。清代琴家《琴学粹言·昌黎听琴诗论》说：“促节繁声，悒堙心耳，实有令人不能耐者。”[①] 从老子的“大音希声”，到陶渊明的“但识琴中趣，何劳弦上声”，无声之韵也成为中国音乐审美中的一种超越形式的高级精神追求。尤其是中国琴乐，历来讲究意境上的深邃和风格的“清”、“微”、“淡”、“远”。贾母“无意中”流露出的音乐审美要求“音乐多了，反失雅致”，与《溪山琴况》所提出的“清”、“远”、“古”、“淡”、“雅”、“逸”等中国音乐审美的重要范畴是完全一致的。“音乐多了，反失雅致”就是“清微淡远”的具体化表述。

贾母也有爱俗的一面。贾母听戏喜欢热闹的戏文，这似乎是贾府上下众所周知的事情。例如第22回宝钗生日演戏，贾母让薛宝钗、王熙凤点戏：

> 宝钗生日定了一班新出小戏，昆弋两腔皆有。贾母一定先叫宝钗点。宝钗推让一遍，无法，只得点了一折《西游记》。贾母自是欢喜，然后便命凤姐点。凤姐亦知贾母喜热闹，更喜谑笑科诨，便点了一出《刘二当衣》。贾母果真更又喜欢。(22·300)

贾母喜欢戏曲中的插科打诨，这从第53回正月十五贾府演戏中可以看得非常清楚：

① 转引自张前主编：《音乐美学教程》，上海：上海音乐出版社2002年7月第1版，第26页。

> 正唱《西楼·楼会》这出将终，于叔夜因赌气去了，那文豹便发科诨道："你赌气去了，恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了这马，赶进去讨些果子吃是要紧的。"说毕，引的贾母等都笑了。薛姨妈等都说："好个鬼头孩子，可怜见的。"凤姐便说："这孩子才九岁了。"贾母笑说："难为他说的巧。"便说了一个"赏"字。（53·751）

演员根据演出现场情况即兴发挥的科诨是屡见不鲜的。这也是中国戏曲演出及欣赏的一种习惯。在中国戏曲演出过程中演员即兴的科诨和观众的喝彩，某些情况下甚至是必不可少的。演出过程是观、演双方共同完成的。戏里戏外可以融为一体，观众的参与感强。这一点与西方的歌剧演出颇不相同，体现出文化间的差异性。换句话说，科诨、喝彩、鼓掌，也是受着潜在文化语境的规范与制约的。

贾母看戏、听乐不单是为图热闹，她用心感受，是非常投入的，有时也是非常动情的。比如贾母听戏、赏乐都有被感动得落泪的情况，第43回演《荆钗记》时"贾母薛姨妈等都看的心酸落泪"、第76回贾母闻笛时"听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来"，都可以说明贾母被剧中人物的命运或音乐深深打动，以至于心酸落泪。

贾母欣赏音乐也喜爱新趣。比如在第54回贾母曾说自己家戏班的戏"不大合时"，批评说书的旧段子"这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿"，听书时要听新书：

> 婆子带了两个门下常走的女先生儿进来，放两张杌子在那一边命他坐了，将弦子琵琶递过去。贾母便问李薛听何书，他二人都回说："不拘什么都好。"贾母便问："近来可有添些什么新书？"那两个女先儿回说道："倒有一段新书……（54·757）

贾母在音乐阅历上有着最深厚的基础，可以说是有着“家学渊源”。据贾母自己讲，她娘家有过自己的家庭戏班，并且有较高水准的演出。贾母的音乐见识以及她小时候家里的音乐戏曲演出情况，从第54回贾府演戏一段中可见一斑：

> 贾母笑道：“咱们好歹别落了褒贬，少不得弄个新样儿的。叫芳官唱一出《寻梦》，只提琴（指胡琴——笔者注）至管箫合，笙笛一概不用。”……薛姨妈因笑道：“实在亏他，戏也看过几百班，从没见用箫管的。”贾母道：“也有，只是象方才《西楼·楚江晴》一支，多有小生吹箫和的。这大套的实在少，这也在主人讲究不讲究罢了。这算什么出奇？”指湘云道：“我象他这么大的时节，他爷爷有一班小戏，偏有一个弹琴的凑了来，即如《西厢记》的《听琴》，《玉簪记》的《琴挑》，《续琵琶》的《胡笳十八拍》，竟成了真的了，比这个更如何？”众人都道：“这更难得了。”(54·762)

从中可以看出，贾母小时候家中有戏班，戏班有较高的演出水准，演出《西厢记》的《听琴》、《玉簪记》的《琴挑》、《续琵琶》的《胡笳十八拍》时，其中的古琴曲（包括琴歌）有时有现场真正的演奏（唱），即贾母所说的“竟成了真的了”。从这一段话可以看出贾母的确是见多识广。

从人的音乐欣赏心理特性来讲，人们喜欢的音乐类型与其出身阅历、文化环境、知识修养、文化层次都有着十分密切的关系。贾母并没有专门学过音乐，贾母的音乐思维是在中国传统文化的语境中培养出来的，是她在社会音乐文化中“习得”的结果。贾母音乐美感的形成，与她所处的音乐环境和经历有着密不可分的关系。众所周知，贾府经常演戏，大小节日、生日宴饮等都有名班大戏或者小戏演出，有时连演数日，多达几十出；贾府年节祭祖、日常活动也有器乐曲活动，比如《红楼梦》中多次提到的有“打十番”、吹笛、弹琴等；此外贾府还有经常听曲艺

的习惯，家中有说书的“两个门下常走的女先生儿”，听打“莲花落”，听“弹词”上寿。如此等等，贾母以及贾家上下人等长期受到中国传统音乐艺术的熏染，自然形成了他们的音乐审美观。

从人们所欣赏的音乐类型来看，有人喜欢通俗音乐，也有人偏爱高雅音乐，更多的情况可能是既崇尚雅乐也喜欢俗乐，具有多侧面的音乐欣赏情趣。音乐学家秦序先生在论述白居易的音乐美学观时，认为白居易的音乐美学观具有多层面的特点，是“崇雅与爱俗的矛盾组合”①。在《红楼梦》中，贾母的音乐审美也具有这个特点，也是“崇雅与爱俗”的综合体。不过，与白居易不同，这在贾母身上显得是如此的自然，并未给人以矛盾之感。

第二节　都云作者痴　谁解其中味

——“细嚼滋味”话黛玉

在《红楼梦》里，林黛玉有较高的音乐修养。她会弹琴，能认减字谱，会唱琴歌，能赋琴曲，对琴乐也有一定的见解。

林黛玉在音乐欣赏方面的描写，主要集中在《红楼梦》第23回中。这一回有一段林黛玉在梨香院外听赏音乐并被感动得“心痛神痴，眼中落泪”的浓笔重彩的描写，生动形象地表现出林黛玉音乐欣赏的心理过程：

> （林黛玉）刚走到梨香院墙角上，只听墙内笛韵悠扬，歌声婉转。林黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文呢。只是林黛玉素习不大喜看戏文，便不留心，只管往前走。偶然两句吹到耳内，明明白白，一字不落。唱道是：“原来姹紫嫣

① 参阅秦序：《崇雅与爱俗的矛盾组合——多层面的白居易音乐美学观及其变化发展》，载《中国音乐学》2001年第1期。

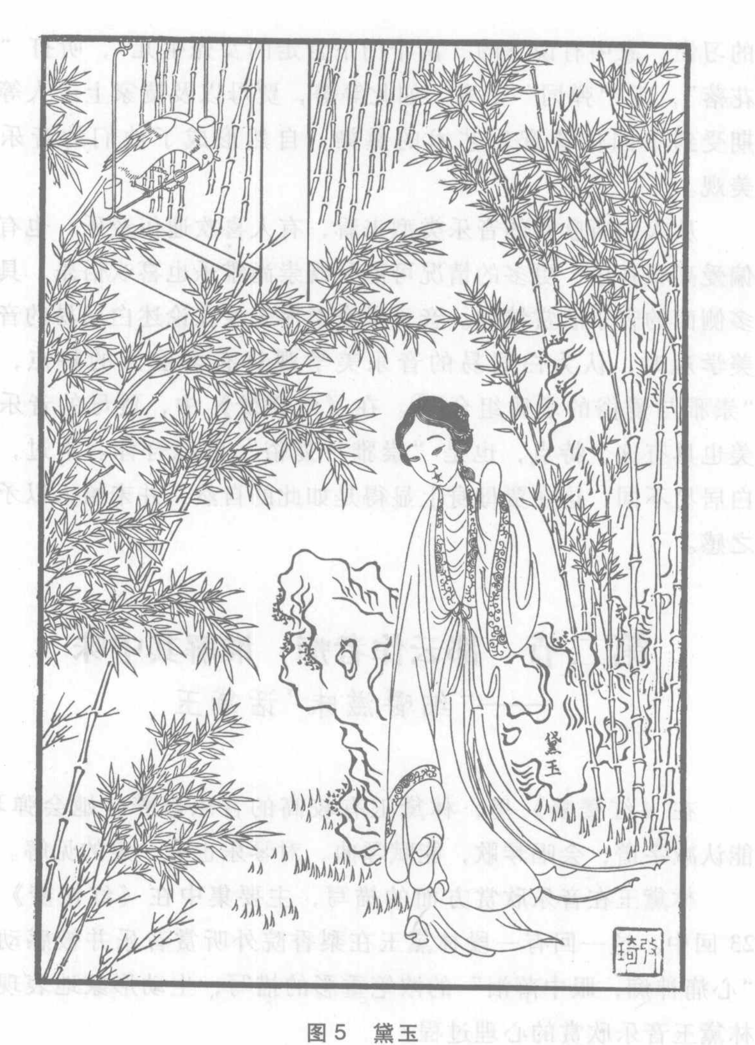


图5　黛玉

红开遍，似这般都付与断井颓垣。”林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止住步侧耳细听，又听唱道是：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”听了这两句，不觉点头自叹，心下自思道：“原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略这其中的趣味。”想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。又侧耳时，只听唱道：“则为你如花美眷，似水流年……”林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：“你在幽闺自怜”等句，

亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有“水流花谢两无情”之句，再又有词中有“流水落花春去也，天上人间”之句，又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑聚在一处，仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。(23·327)



图6　牡丹亭艳曲警芳心

我们来看一下林黛玉在听乐时的感情变化过程。林黛玉从最初无心听乐时仅觉得“笛韵悠扬，歌声婉转”这种浅层的感官愉悦，到内心深刻的感动，经历了如下的几个阶段：①感官愉悦：笛韵悠扬，歌声婉转；②联想想象：点头自叹；③心灵感悟：心动神摇；④感情进一步深化：如醉如痴，站立不住；心痛神痴，眼中落泪。

这种音乐欣赏是刻骨铭心的，绝不是我们今天许多离开了音乐文化具体语境的音乐欣赏所能比拟的。

“不觉心痛神痴”的“不觉”二字，表达了极为丰富的内涵。“不觉”是不自觉，不能控制，难以自抑。这说明人在所处的社会音乐语境之中所受到的巨大作用是不可逃脱的，不可躲避的，是不以人的意志为转移的，不管你愿意还是不愿意。而林黛玉最具特质的欣赏方式，则是文中提及的“细嚼滋味”。

“细嚼滋味”，体现了中国音乐独特的欣赏方式。“滋味”是蕴含、隐藏在音乐的声音之后的需要仔细品评、“细嚼”才能体尝到的那种韵味，或者说是意境。“有味”，是中国音乐欣赏非常重要的审美范畴。中国的书法、绘画、园林、建筑也都把“气韵生动”作为追求的目标，讲究“虚实相生”、“境生象外”、“得意忘言”，都具有写意的特点。“韵外之致”是中国艺术共同的追求，司空图曾说过：“近而不浮，远而不近，然后可以言韵外之致耳。”“韵外之致”是一种超乎形貌之外的“韵味”。它甚至成了衡量艺术优劣的最重要准则，所谓“有韵则生、无韵则死；有韵则雅、无韵则俗”（陆时雍语）。由于中国音乐所特有的审美特点，欣赏中国音乐需要“细嚼滋味”。含蓄的美都是需要仔细品味的。曹雪芹在《红楼梦》一开始就说“都云作者痴，谁解其中味”，提醒读者读《红楼梦》别忘了“解味”。这些都可以说明在中国传统艺术中，“味”的确是一个很重要的审美范畴。“解味”的欣赏方式对欣赏中国音乐是非常重要的，注重内省和个人的内心体验，是欣赏的要求也是表演的规范，与中国音乐偏重心理、略于形式的特点是互为表里的。林黛玉的“细嚼滋味”正是中国音乐最典型的欣赏方式的体现。

皂罗袍

《牡丹亭·游园惊梦》

1＝D

《天韵社曲谱》
杨荫浏记

原来 姹 紫

嫣 红 开 遍。 似 这 般 都

付 与 断 井 颓

垣。 良 辰 美 景 奈 何

天! 赏 心 乐 事 谁 家

院! 朝 飞 暮 卷

云 霞 翠 轩， 雨 丝 风

片， 烟 波 画 船 锦 屏人 忒

看 的 这 韶 光 贱。

图 7《游园·惊梦》“皂罗袍”曲谱

这里林黛玉所听到的是昆曲《牡丹亭》的第三场《游园·惊梦》。《牡丹亭》是明代剧作家汤显祖的代表作之一，作于万历二十六年（1598 年），至今已历四百多年，仍有极强的艺术魅

力。汤显祖用非常浪漫的手法，表达了青年男女冲破礼教、追求爱情、追求幸福的理想。

《游园·惊梦》是其中最常演出的一折。由以下几支曲子组成：

游园：绕池游（引子）——步步娇——醉扶归——皂罗袍——好姐姐——尾声

惊梦：山坡羊——（万年欢）—山桃红—鲍老催——双声子——山桃红——绵搭絮——尾声

林黛玉从“皂罗袍”中的“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣”听到“山桃红”中的“则为你如花美眷，似水流年”，经笔者掐算，听曲的时间至少在20分钟以上。

“皂罗袍”是一首非常著名的优美唱段，几乎家喻户晓。《牡丹亭》主人公杜丽娘和柳梦梅的爱情是汤显祖理想中的“至情”。汤显祖说：“世总为情，情生诗歌”、“因情成梦，因梦成戏”。明万历戊戌年秋，他在《牡丹亭》剧本上的题词说：

> 天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！梦其人即病，病即弥连，至手画形容，传于世而后死。死三年矣，复能冥冥中求得其所梦者而生。如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。梦中之情，何必非真？①

“情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生”，这就是汤显祖所讴歌的最高境界的“至情”。《红楼梦》作者借用“《牡丹亭》艳曲警芳心”，凸显“情”的地位。在作者看来，贾宝玉、林黛玉的爱情也和杜丽娘与柳梦梅的爱情一样，都是

---

① 徐扶明：《汤显祖与牡丹亭》，载《五大名剧述评》，上海：上海古籍出版社1997年版，第39、57页。


牡丹亭還魂記卷上
明臨川湯顯祖若士編
第壹齣 標目
蝶戀花 末上 忙處抛人閑處住百計思量沒箇爲歡處白
日消磨腸斷句世間只有情難訴 玉茗堂前朝復暮紅
燭迎人俊得江山助但是相思莫相負牡丹亭上三生路
杜麗娘夢寫丹青記 陳教授說下梨花槍

图8 明万历刻本《牡丹亭还魂记》

人间“至情”。特别是“梦中之情，何必非真”一句，与《红楼梦》梦里梦外、真真假假的“幻笔”手法非常吻合，借用《牡丹亭》艳曲，其“警”、“喻”用意是十分明显的。据红学家研究，《红楼梦》结尾有一个“情榜”，宝玉为“情不情”，黛玉为“情情”，都和“情”字有密切关系。

第三节　泪飞抛红豆　相思无尽头

——乐能“入骨”谈宝玉

贾宝玉是《红楼梦》中最为重要的人物之一，某种程度上，他也是作者自己形象的写照。“富贵闲人”贾宝玉爱看戏、爱听乐，也爱看《西厢记》、《琵琶记》等戏曲文学脚本。《红楼梦》第23回“双玉读曲”是脍炙人口的著名情节。

贾宝玉的音乐态度可以从他和戏子的交往中看出来。《红楼梦》中，贾宝玉和戏子的交往非常多。例如，他和芳官、蒋玉菡、柳湘莲、锦香院的云儿都有交往，并且和芳官、蒋玉菡、柳湘莲等人过从甚密，相与甚厚，对他们评价很高，有着非常真挚的感情。作者本人也在书中明确表明了自己对戏子的态度，在第2回中他借书中人物之口说：

> 置之于万万人中，其聪俊灵秀之气，则在万万人之上，其乖僻邪谬不近人情之态，又在万万人之下。若生于公侯富贵之家，则为情痴情种，若生于诗书清贫之族，则为逸士高人，纵再偶生于薄祚寒门，断不能为走卒健仆，甘遭庸人驱制驾驭，必为奇优名倡。如前代之许由，陶潜，阮籍，嵇康，刘伶，王谢二族，顾虎头，陈后主，唐明皇，宋徽宗，刘庭芝，温飞卿，米南宫，石曼卿，柳耆卿，秦少游，近日之倪云林，唐伯虎，祝枝山，再如李龟年，黄幡绰，敬新磨，卓文君，红拂，薛涛，崔莺，朝云之流，此皆易地则同之人也。(2·30)

作者把奇优名倡和情痴情种、逸士高人看作是“易地则同之人”，对从事音乐的戏子的评价已经非常之高了。而这种态度，与书中的重要人物贾宝玉对待戏子的态度是一模一样的。据说贾宝玉在“红楼情榜”上列为“情不情”，他对戏子也是一视同仁、绝无歧视的，甚至还和好几位演员有着非同一般的亲密关系。

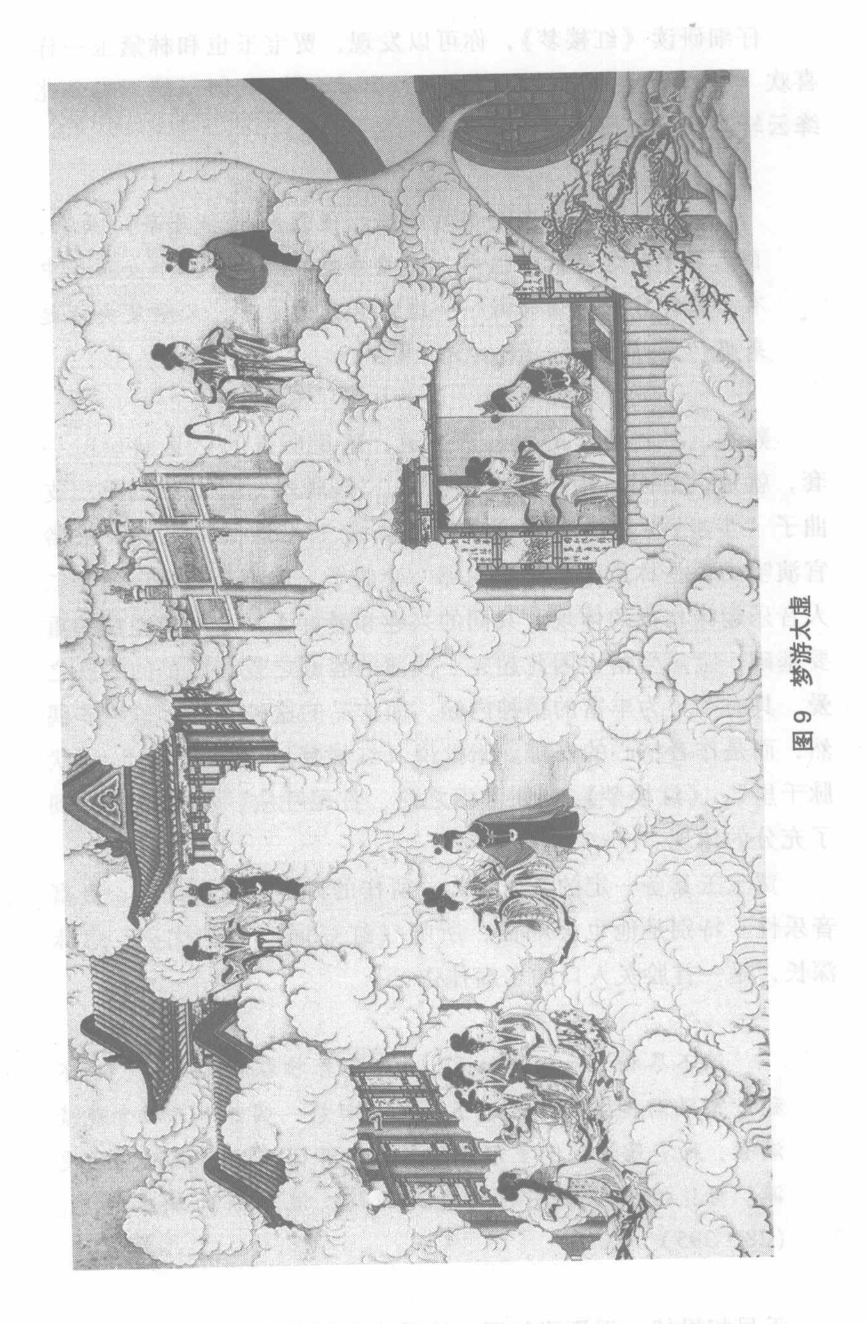


图 9　梦游太虚

仔细研读《红楼梦》，你可以发现，贾宝玉也和林黛玉一样喜欢《牡丹亭》的“游园惊梦”这出戏。第36回《绣鸳鸯梦兆绛云轩，识分定情悟梨香院》有一段文字：

一日，宝玉因各处游的烦腻，便想起《牡丹亭》曲来，自己看了两遍，犹不惬怀，因闻得梨香院的十二个女孩子中有小旦龄官最是唱的好……进前来身旁坐下，又陪笑央他起来唱“袅晴丝”一套。(36·494)

熟悉《牡丹亭》的朋友都知道，这里所说的“袅晴丝”一套，就是《游园》中的这一套曲子，“袅晴丝”是其中的第二支曲子“步步娇”的前三个字。原来，宝玉不惜低声下气央求龄官演唱的正是林黛玉所听到的那一套曲子。这不是巧合，而是二人音乐趣味相投的体现。共同的兴趣和爱好无疑是宝黛爱情的重要基础，宝黛爱情也因此超越了浅薄的容颜之爱和简单的肌肤之爱，具有了更为丰富的精神内涵。而作品的这种写法，也绝非偶然，而是作者精心的安排。脂批说《红楼梦》“草蛇灰线”、“伏脉千里”，《红楼梦》犹如常山之蛇，首尾呼应，在这里也得到了充分的体现。

贾宝玉具备一定的音乐能力，所作的诗、词声韵优美，极富音乐性。特别是他也会唱曲，所唱《红豆词》声韵优美，意味深长，是一首脍炙人口的名篇佳作：

滴不尽相思血泪抛红豆，开不完春柳春花满画楼，睡不稳纱窗风雨黄昏后，忘不了新愁与旧愁，咽不下玉粒金莼噎满喉，照不见菱花镜里形容瘦。展不开的眉头，捱不明的更漏。呀！恰便似遮不住的青山隐隐，流不断的绿水悠悠。(28·395)

无尽相思情，泪洒飞红豆。这是多么深情的思恋！红豆是相思的代名词。王维有诗：“红豆生南国，春来发几枝，愿君多采

撷，此物最相思”。情种贾宝玉唱出来的“滴不尽相思血泪抛红豆”，要比王维的诗深情得多，是和着血泪的咏叹调！

“情不情”，泛爱的贾宝玉在第93回中又把无限的怜爱赋予了他的同性密友蒋玉菡。蒋玉菡扮演秦小官演唱《占花魁》，

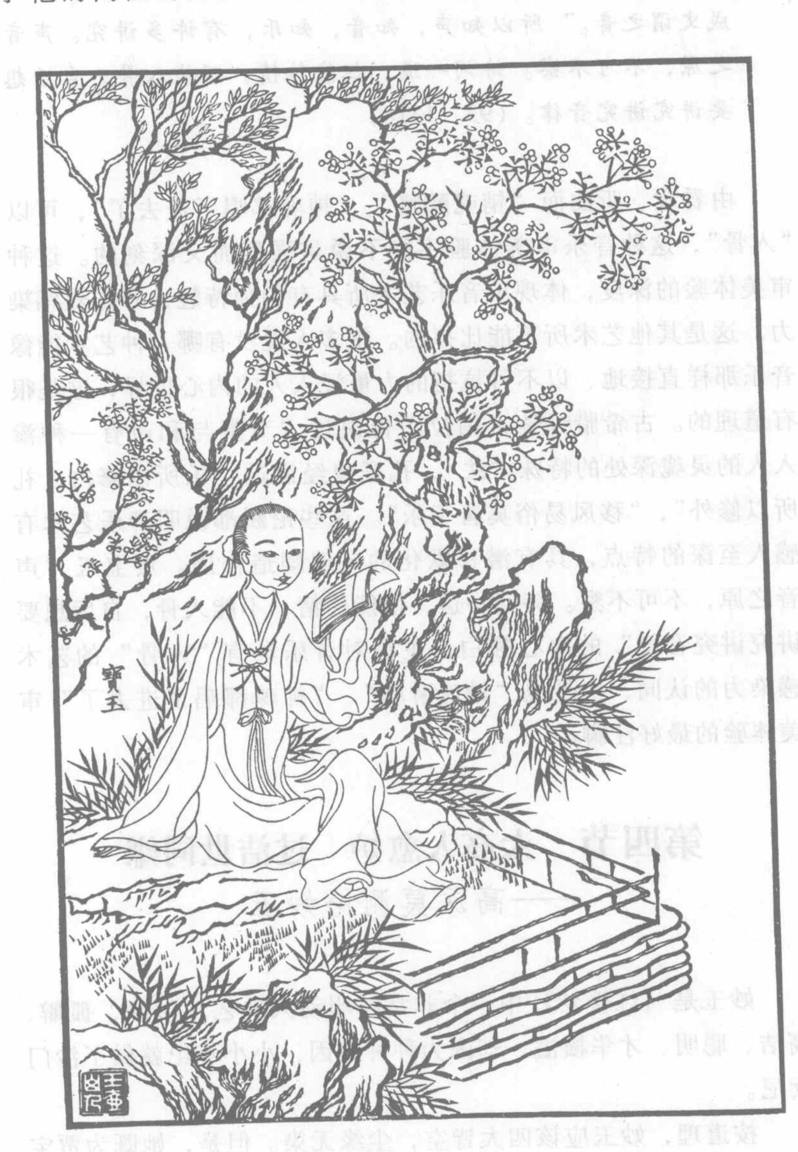


图 10 贾宝玉

“声音响亮，口齿清楚，按腔落板”，贾宝玉听了，“神魂都唱了进去了”，然后，他有一段内心独白：

> 因想着《乐记》上说的是“情动于中，故形于声。声成文谓之音。”所以知声，知音，知乐，有许多讲究。声音之原，不可不察。诗词一道，但能传情，不能入骨，自后想要讲究讲究音律。(93·1318)

由看戏、听曲而“销魂醉魄”、“神魂都唱了进去了”，可以“入骨”，这种音乐审美体验不能不说是强烈而又深刻的。这种审美体验的深度，体现出音乐艺术所具有的独特魅力和强烈感染力。这是其他艺术所不能比拟的。很多人说没有哪一种艺术能像音乐那样直接地、以不可抗拒的力量浸入人的内心世界，这是很有道理的。古希腊哲学家柏拉图曾说过“节奏与和声有一种渗入人的灵魂深处的特殊方法”，孔子曾经说过“乐所以修内，礼所以修外”，“移风易俗莫善于乐”。这些论断都说明音乐艺术有感人至深的特点，具有潜移默化的灵魂塑造作用。贾宝玉“声音之原，不可不察。诗词一道，但能传情，不能入骨，自后想要讲究讲究音律”的内心独白，正是对音乐具有“入骨”的艺术感染力的认同，也是他“销魂醉魄”、“神魂都唱了进去了”审美体验的最好注脚。

第四节　太高人愈妒　过洁世同嫌

——高深莫测论妙玉

妙玉是《红楼梦》中一个非常鲜明动人的艺术形象，孤僻、高洁、聪明、才华横溢，却因为种种原因，小小年纪就做了沙门女尼。

按道理，妙玉应该四大皆空，尘缘无染。但是，她既为贾宝玉的俊彦而怦然心动，陷入暗恋的漩涡，又常常被世俗的音乐所

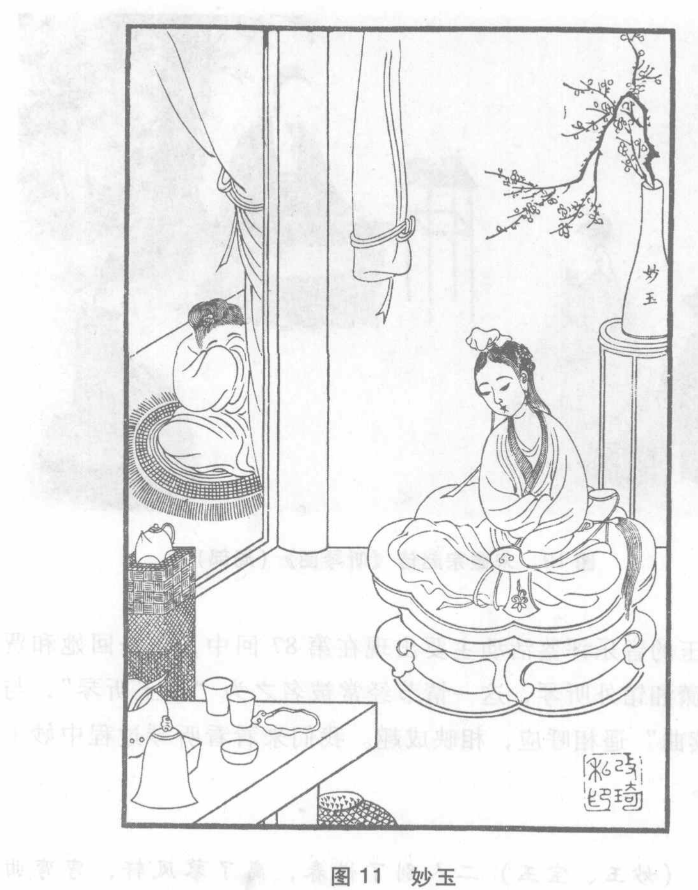


图11　妙玉

吸引，情不自禁地步入红尘。第76回林黛玉和史湘云听罢音乐联诗，正说到“寒塘渡鹤影，冷月葬花魂”时妙玉突然出现，接着有一段对话：

（林黛玉、史湘云）二人皆诧异，因问：“你如何到了这里？”妙玉笑道：“我听见你们大家赏月，又吹的好笛，我也出来玩赏这清池皓月，顺脚走到这里”。（76·1092）

听见笛子响，便“顺脚”走来了，可见妙玉也无法摆脱音乐的吸引力。



图 12　宋徽宗赵佶《听琴图》（局部）

妙玉的音乐评鉴活动主要出现在第 87 回中，这一回她和贾宝玉在潇湘馆外听琴，这一情节经常被名之为“双玉听琴”，与“双玉读曲”遥相呼应，相映成趣。我们来看看听琴过程中妙玉的表现。

（妙玉、宝玉）二人别了惜春，离了蓼风轩，弯弯曲曲，走近潇湘馆，忽听得叮咚之声。妙玉道：“那里的琴声？”宝玉道：“想必是林妹妹那里抚琴呢。”妙玉道：“原来他也会这个，怎么素日不听见提起？”宝玉悉把黛玉的事述了一遍，因说：“咱们去看他。”妙玉道：“从古只有听琴，再没有‘看琴’的。”宝玉笑道：“我原说我是个俗人。”说着，二人走至潇湘馆外，在山子石坐着静听，甚觉音调清切。只听得低吟道：（琴曲词略）。

妙玉道：“刚才‘侵’字韵是第一叠，如今‘阳’字韵是第二叠了。咱们再听。”里边又吟道：（琴曲词略）。

妙玉道：“这又是一拍。何忧思之深也！”宝玉道：“我虽不懂得，但听他音调，也觉得过悲了。”里头又调了一回

弦。妙玉道："君弦太高了，与无射律只怕不配呢。"里边又吟道：(琴曲词略)。

妙玉听了，呀然失色道："如何忽作变徵之声？音韵可裂金石矣。只是太过。"宝玉道："太过便怎么？"妙玉道："恐不能持久。"正议论时，听得君弦蹦的一声断了。妙玉站起来连忙就走。宝玉道："怎么样？"妙玉道："日后自知，你也不必多说。"竟自走了。(87·1251—1253)

我们可以发现，妙玉主导了这次音乐欣赏活动。在听琴的过程中，她一边听一边现场给贾宝玉分析、讲解，不时地作乐曲介绍，"侵字韵"、"阳字韵"、"一叠"、"二叠"等，还提到了"变徵之声"、"无射律"等一些很冷僻的专业术语。妙玉说林黛玉"也会"弹琴，显见她也会弹，不然难以理解这个"也"字。并且，一听之下即可判断音高合不合律，指出音律上的问题，没有较高的音乐修养是做不到的。

"无射律"是涉及到高深律学理论的艰深学问。律学在音乐学界常常被称为"绝学"，从事律学研究的人很少，律学是真正的曲高和寡、少有知音。简单地说，这里的"无射律"是指"无射"一音的律高，因为妙玉是在说古琴君弦的定弦高度问题。我国古代的音名用十二律吕来表示，它们依次是：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟，每个音为一律。其中单数的六个音称"六律"，属阳；双数的六个音称"六吕"，属阴。合称"十二律吕"，也称"十二律"。十二律的音高虽然历代有所不同，但基本是比较固定的。右图为我国汉代王莽时期的铜铸无射律管。

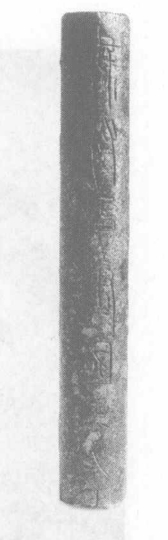


图13 无射律管

而令妙玉"呀然失色"的"变徵之声"，一直是音乐学界聚讼纷纭的一件事情。《史记·刺客列传》记载有一段著名的

音乐故事：

太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之，至易水之上，既祖取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣，又前而为歌，曰：风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！

对于荆轲所唱的“变徵之声”，究竟是一个音的高度问题，还是一种调式结构问题，历来有很大的争议，难以确定。也许，“变徵之声”不过是凄厉音调的代名词也为未可知。

无论如何，以上种种迹象表明，妙玉有精深的音乐理论知识，她的音乐修养明显高于黛玉。

与贾母、林黛玉、贾宝玉相比，妙玉的音乐欣赏显得扑朔迷离、高深莫测，带有几分神秘色彩。她从黛玉弹琴预测“恐不能持久”，说“他日自知”，均是我国古代音乐神秘功能观的体现。



图14　双玉听琴

我国古人对音乐有一种神秘的认识。比如《左传·襄公十八年》记载："晋人闻有楚师，师旷曰：'吾骤歌南风，又歌北风，南风不竞，多死声，楚必无功'"，《史记·乐书》卷24也有师旷弹琴"一奏之，有玄鹤二八，集乎廊门。再奏之，延颈而鸣，舒翼而舞"和"一奏之，有白云从西北起。再奏之，大风至而雨随之，飞廊瓦，左右皆奔走，平公恐惧，伏于廊屋之间。晋国大旱，赤地三年"的描写，神秘至极。在音乐与五行、四季、十二月、三百六十五天的对应关系上，我国古人也是牵强附会，搞出许多神秘的音乐理论。《吕氏春秋·音律篇》说："大圣至理之世，天地之气，合而生风，日至则月钟其风，以生十二律……天地之风气正，则十二律定矣。"并把十二律吕与一年的十二个月对应起来：黄钟—仲冬、大吕—季冬、太簇—孟春、夹钟—仲春、姑洗—季春、仲吕—孟夏、蕤宾—仲夏、林钟—季夏、夷则—孟秋、南吕—仲秋、无射—季秋、应钟—孟冬。从汉代易学家京房的六十律，到南朝钱乐之的三百六十律，以及后来许多人的努力，每天对应一律的探索也一直在持续。

妙玉的音乐认识中就带有这种音乐观的深深烙印。《红楼梦曲》之《世难容》唱道："太高人愈妒，过洁世同嫌。"妙玉的"太高"、"过洁"在音乐审美上也有十分充分的体现。"曲有误，周郎顾"，虽说水平很高，终难免有炫弄之嫌。妙玉这里神秘莫测的表现，使她孤傲清高的人物形象内涵更加丰满。

具有讽刺意味的是，第85回林黛玉对贾宝玉说："琴者，禁也。古人制下，原以治身，涵养性情，抑其淫荡"，但是，林黛玉弹琴不仅没有"禁"住自己的爱情，而且勾得妙玉凡心陡炽，使她在听琴后的当天晚上坐禅时就走火入魔，这不能不说是一种绝妙的讽刺。按照曹雪芹的逻辑，"秦"就是"情"，"秦可卿"就是"情可情"，"秦钟"就是"情种"，那么，"琴"、"秦"同音，"弹琴"就是"谈情"，听琴就是听情。也许换一种说法："琴者，情也"，在这里会更加合适。

不过这种因听琴而走火入魔的结局，作者在第89回借贾宝

玉之口作了注解：

> 琴虽是清高之品，却不是好东西，从没有弹琴里弹出富贵寿考来的，只有弹出忧思怨乱来的。(89·1275)

这说明琴这件乐器也是具有多层面的功能的，古人用以祭祀(有学者认为古琴之所以有如此多的禁忌和讲究，原因在于它在古代是用于祭祀的神器)，也用于修身养性，但同时也可以用作谈情说爱的工具，如卓文君和司马相如私奔的故事是一曲《凤求凰》之功，《西厢记》中的《听琴》、《玉簪记》中的《琴挑》，琴都是情的促媒。因而，琴也不可一概而论。这种情形还反映清代琴的世俗化已有相当的程度，清人眼里的琴已不是那么神圣、高不可攀的圣人之器了。

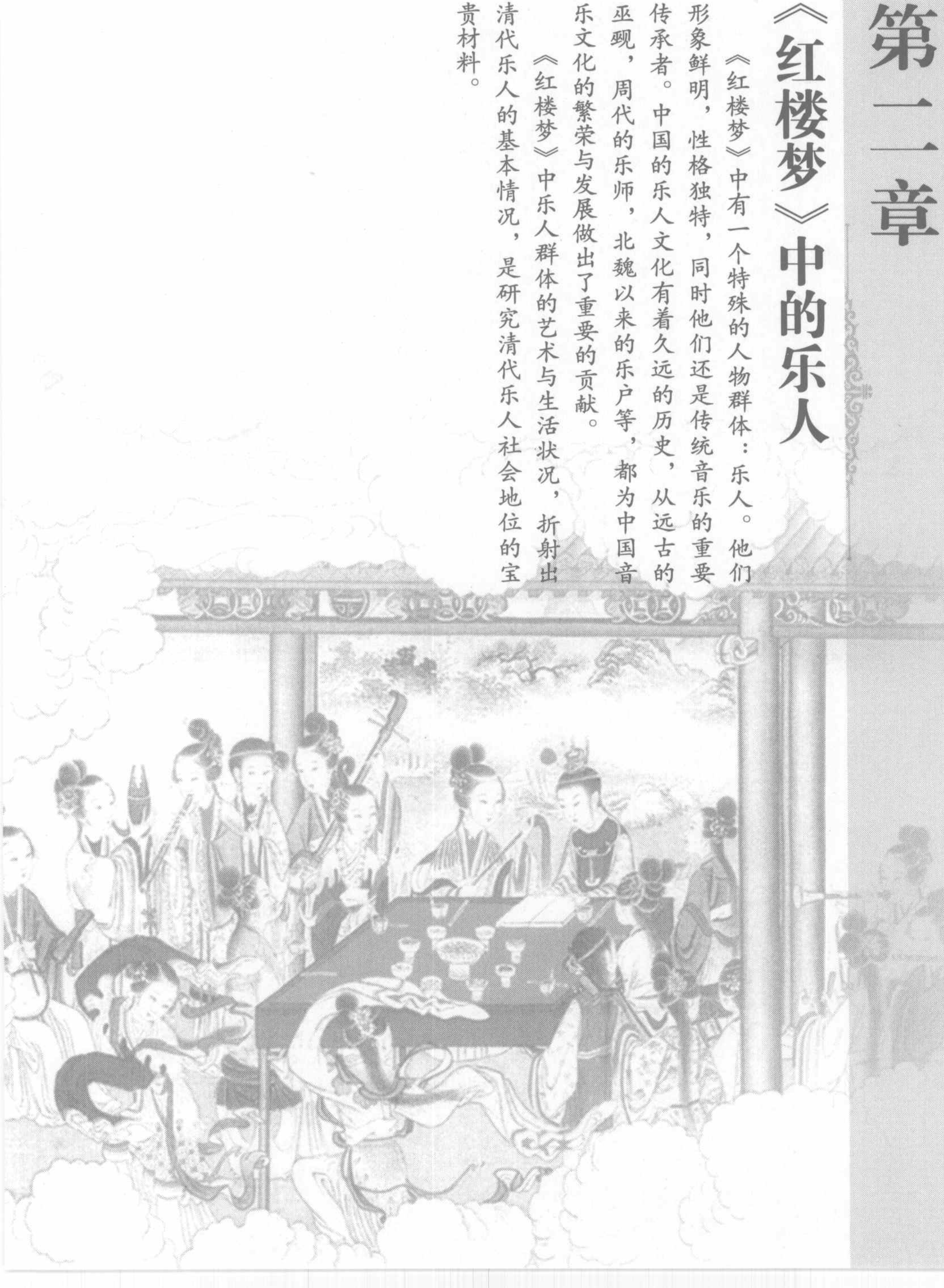
本章通过对贾母、林黛玉、贾宝玉、妙玉几个典型人物音乐审美活动的剖析，我们不难发现，《红楼梦》中的音乐审美活动正是中国古典音乐文化深厚积淀的一种体现，无论是书中人物的音乐审美思维，还是欣赏的行为方式，无不打上了中国传统文化的鲜明印记。这从音乐侧面证明了《红楼梦》是中国传统文化的结晶，同时，《红楼梦》也是我们认识包括音乐在内的中国传统文化的一个窗口。

第二章

《红楼梦》中的乐人

《红楼梦》中有一个特殊的人物群体：乐人。他们形象鲜明，性格独特，同时他们还是传统音乐的重要传承者。中国的乐人文化有着久远的历史，从远古的巫觋，周代的乐师，北魏以来的乐户等，都为中国音乐文化的繁荣与发展做出了重要的贡献。

《红楼梦》中乐人群体的艺术与生活状况，折射出清代乐人的基本情况，是研究清代乐人社会地位的宝贵材料。



第一节　乐人概念及乐人研究的意义

一、乐人概念

《红楼梦》中有一个庞大的乐人群体在支撑着这个音乐大厦，主导着音乐活动的进行与延续。《红楼梦》中有大量的歌唱、演奏、舞蹈、曲艺、戏曲活动描写，这些活动不可避免地涉及到了一个特殊的人物群体，那就是乐人。

那么，《红楼梦》中出现了哪些乐人呢？林黛玉会弹琴，柳湘莲爱串戏，贾宝玉唱过曲儿，他们算不算乐人呢？

要回答这个问题，首先要给“乐人”概念做个界定。

历史上以及生活中与音乐有关联的人有很多，情况十分复杂。古代中国文人历来有琴、棋、书、画四大修养，其中演奏音乐占据了重要位置。古往今来，许多文人都有很高的音乐修养，如孔子、司马相如、蔡邕、白居易、苏轼、姜白石等等，但从来没有人把他们归入乐人行列。这是因为，以提高文化修养为目的的音乐修习和以音乐表演为职业、以音乐作为谋生、盈利手段的音乐修习是两种本质不同的音乐修习，这两种人也具有不同的身份。以掌管音乐为职业的政府官员（如周代的大司乐、汉代的乐府令等），以研究音律等音乐理论为职责、为追求的学者（如京房、钱乐之、朱载堉等），他们也不是乐人。判断一个与音乐有关的人是否是“乐人”，最根本的标准是看他是否是以音乐表演为职业，是否把音乐表演作为谋生的手段。

笔者认为，“乐人”概念应界定为：乐人是指以音乐表演为职业、以音乐表演作为谋生手段的音乐从业者。据此，林黛玉、贾宝玉、柳湘莲都算不上乐人。

二、乐人研究的重要意义

乐人是音乐文化最重要的承载者，是他们以精湛的技艺世代传承着音乐的精髓。研究乐人，即研究乐人的活动方式、生活经历、学艺历程、社会关系与地位，等等，成为揭示音乐本质的重要视角，成为音乐学不可或缺的重要研究领域。

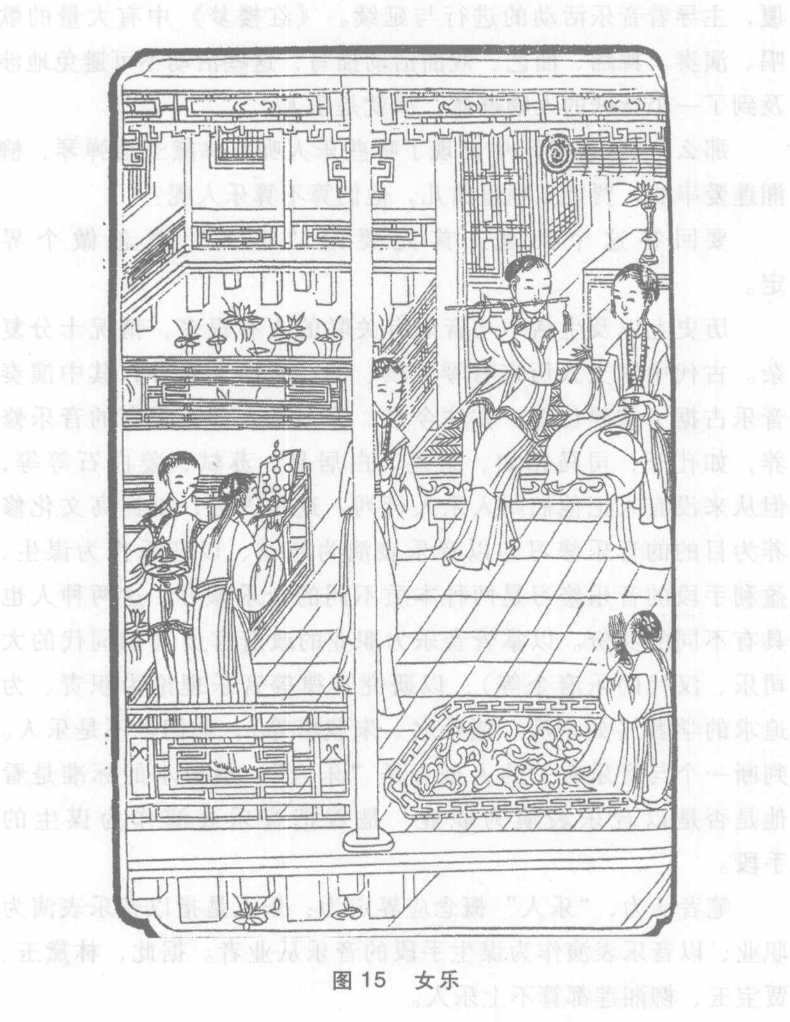
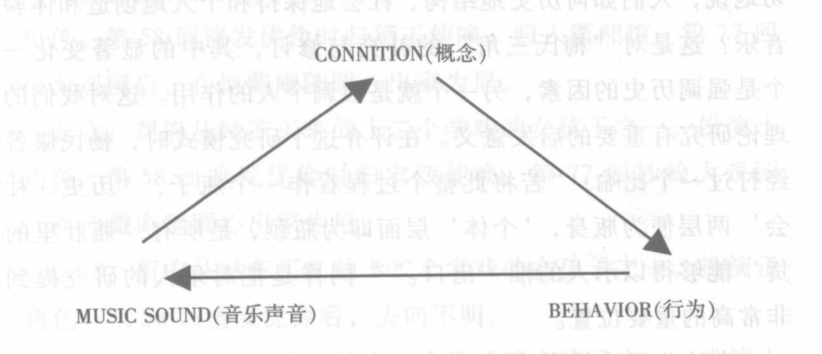


图 15　女乐

人类学是十分关注人的学问，它的研究中心是人与文化的关系问题。近年来，中国音乐学的各个领域都受到人类学研究的影响，由研究音乐本体（音律、音阶、曲式结构、和声、织体等），拓展到音乐文化的整个脉络研究。其中，研究音乐艺术的承载者——乐人，就是一个重要的研究视角。

音乐学界前辈学者郭乃安先生曾呼吁："音乐学，请把目光投向人"，他说："音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素"，"如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质"。[①] 大陆学者项阳、台湾学者乔健等所做的"乐户"研究关注的焦点也是一个特殊的乐人群体，在学界产生了较大的反响。

在西方音乐人类学理论中，梅里亚姆理论模式的核心概念是强调"文化中的音乐"，进而将民族音乐学定义为"研究作为文化的音乐"，后来进一步强调说"音乐就是文化"。梅氏为分析研究而设计了具有广泛影响的所谓"梅氏三角"模式：

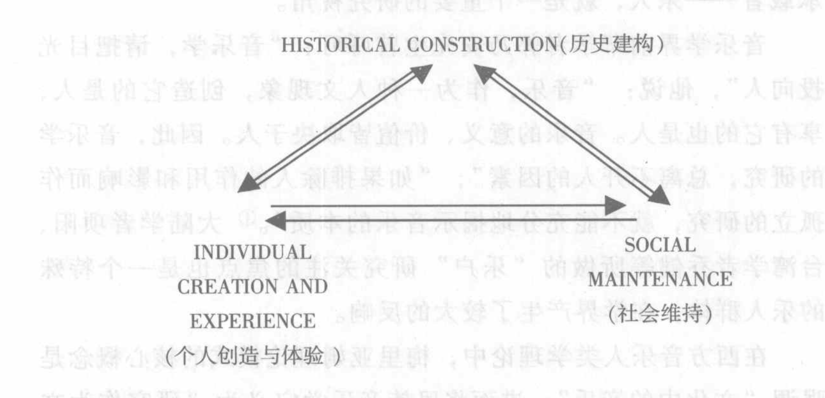


这个三角模式中的"观念"和"行为"都是指向人的。

美国民族音乐学家蒂莫西·瑞斯（Timothy Rice）"关于民

① 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，济南：山东文艺出版社 1998 年 6 月版，第 1、2 页。

族音乐学的模式重塑”[①] 近年来产生了很大影响。瑞斯认为梅氏模式结构上的问题只是一对一的单向关系。因此，他将历史建构、社会维持、个人创造与体验三个维度的关系修改为相互作用 affecting 与相互反馈 feedback 的双向关系，并列出如下图式：



瑞斯认为民族音乐学应该研究“音乐形成的过程”（formative processes in music），应回答“人们如何创造音乐？或更为确切地说，人们如何历史地结构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？这是对“梅氏三角”的补充与修订，其中的显著变化一个是强调历史的因素，另一个就是强调个人的作用。这对我们的理论研究有重要的启发意义。在评介这个研究模式时，杨民康曾经打过一个比喻：“若将此整个过程看作一个瓶子，‘历史、社会’两层便为瓶身，‘个体’层面即为瓶颈，是所有‘瓶肚里的货’能够得以示人的惟一出口。”[②] 同样是把对乐人的研究提到非常高的重要位置。

在这些理论的影响下，近些年来，乐人研究引起学者高度关注，该领域取得不少重要的研究成果，乐人研究成为音乐学研究的一个重要视角。

---

① Timothy Rice：Toward the Remodeling of Ethnomusicology 载 *ETHNOMUSICO LOGY*，1987 年第 3 期。

② 杨民康：《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社 2003 年版，第 51 页。

第二节 《红楼梦》中的乐人概况

《红楼梦》中有大量的音乐活动，但大多没有涉及到演员的具体情况，只说有音乐活动，而没有具体写演员的情况。这和中国历史上乐人地位低下、史书多不记载、多数人没有留下名字的情况大体吻合。

尽管如此，《红楼梦》中能够确认身份、甚至是有名有姓的乐人也有不少。下面，笔者把能够确认身份的乐人及其基本情况梳理如下：

芳官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演正旦角色。本姓花。第 58 回遣发优伶时指与宝玉，归入怡红院，第 77 回抄检大观园后，在水月庵随智通出家为尼。

藕官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小生角色。第 58 回遣发优伶时归黛玉使唤，归入潇湘馆，第 77 回抄检大观园后，在地藏庵随圆心出家为尼。

蕊官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小旦角色。第 58 回遣发优伶时归宝钗使唤，第 77 回抄检大观园后，在地藏庵随圆心出家为尼。

玉官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演正旦角色。第 58 回遣发优伶后，去向不明。

宝官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小生角色。第 58 回遣发优伶后，去向不明。

龄官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演贴旦角色[①]。第 58 回遣发优伶后，去向不明。

---

① 龄官的行当未明确写出，徐扶明先生从她的戏目上推知她的角色行当是贴旦。参阅徐扶明：《红楼梦与戏曲比较研究》，上海：上海古籍出版社 1984 年第 1 版，第 51 页。

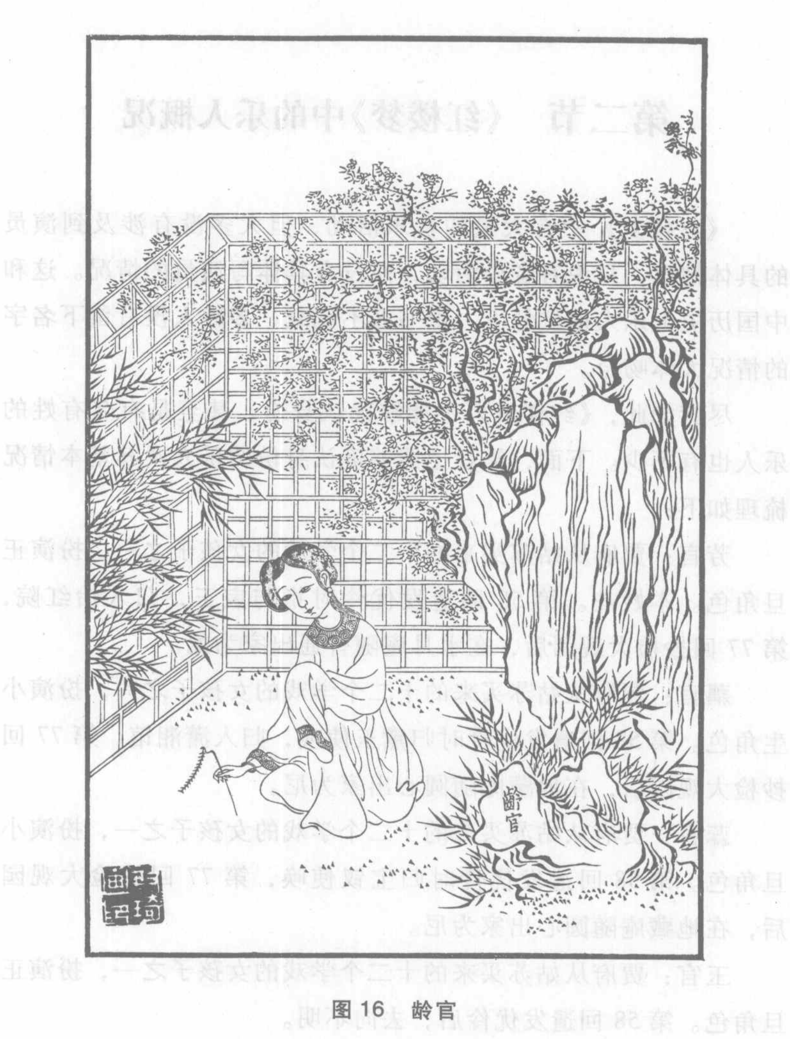


图16 龄官

药官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小旦角色。夭亡。

葵官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演大花脸角色。第58回遣发优伶后归湘云使唤，第77回抄检大观园时被逐，下落不明。

豆官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小花脸角色。第58回遣发优伶后归宝琴使唤，第77回抄检大观园

时被逐，下落不明。

艾官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演老外角色。第58回遣发优伶后归探春使唤，第77回抄检大观园时被逐，下落不明。

茄官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演老旦角色。第58回遣发优伶后归尤氏使唤。

文官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，为演员的头领。第58回遣发优怜之时，贾母留下文官自己使唤。

蒋玉菡：忠顺亲王府戏班子男旦演员，艺名琪官，唱小旦。第93回交待他年纪也大了，在府里掌班，改唱小生，家里已经有两三个铺子，只是不肯放下本业，原旧领班。

云儿：锦香院乐妓，善琵琶弹唱。第28回接待薛蟠等人的追欢买笑，唱曲调情，曲唱妓女悲苦。

无名小旦：第22回宝钗生日时所定一班新出小戏中的演员，饰小旦，十一岁，像林黛玉的形象。

无名小丑：第22回宝钗生日时所定一班新出小戏中的演员，饰小丑，年仅九岁，深得贾母怜爱。

扮演文豹的小丑：第53回出场的小演员，才九岁，现场发科打诨，贾母欢欣放赏。

女先儿：也作“女先生儿”，贾府有两个经常走动的女艺人，以说书为主，说鼓书、弹词等。也会演奏乐器，弹过《将军令》等曲，贾府人等玩击鼓传花游戏时，负责击鼓。

男先儿：说书的男艺人。第43回提及“男女先儿均有”。

唱曲儿的小幺：演唱歌曲、曲艺的男性艺人，第26回提及，第28回贾宝玉、蒋玉菡等人聚会，有“许多唱曲儿的小厮”在场。

打十番的：演奏十番器乐的演员。第11回提到：“找了一班小戏儿并一档子打十番的”，第76回有打十番的艺人笛子独奏，第92回提及“里头也有些人在那里打十番”。

歌舞伎：歌舞女乐。第5回有十二个舞女“轻敲檀板，款按银筝”演唱表演大型歌舞套曲《红楼梦曲》。

瞽目先生：说书的盲艺人。第39回提及“自觉比那些瞽目

先生说的书还好听”。

戏曲教习：负责教戏的戏曲教师。贾府戏班成立时从姑苏聘请，第 58 回遣发优伶时，每位教习给银八两，令其自去。

佩凤：第 75 回贾珍等在会芳园“先饭后酒，开怀赏月作乐”，一更时分，“风清月朗，上下如银”，贾珍兴致大发，让侍妾佩凤吹箫。有“便命取了一竿紫竹箫来，命佩凤吹箫，文花唱曲，喉清嗓嫩，真令人魄醉魂飞”一段描写，据此推断佩凤应是乐人出身。

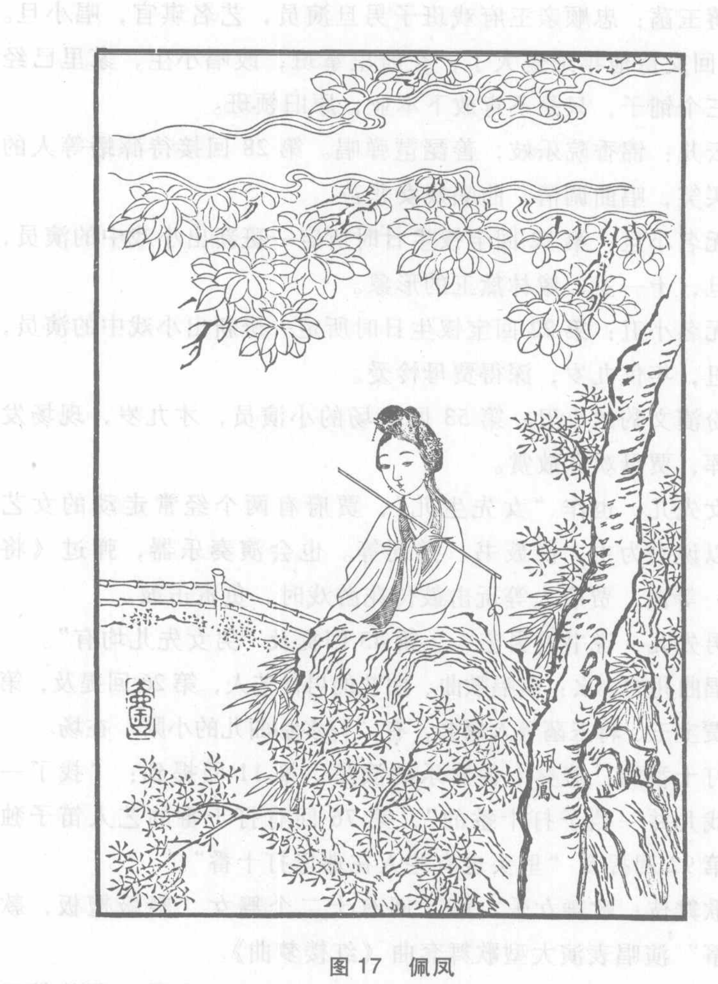


图 17　佩凤

文花：情况与佩凤相似，唱曲“喉清嗓嫩”，水平很高，应是乐人出身。

乐僧：从事法事音乐活动的和尚。《红楼梦》中有多处写到和尚诵经、演奏法器，如秦可卿葬礼中有僧人的法事音乐活动，铁槛寺也有僧人的佛教仪式音乐活动。

艺道：从事法事音乐活动的道士。《红楼梦》中有多处写到道士诵经、演奏法器，如秦可卿葬礼中有道士的法事音乐活动，第102回捉鬼也有道士音乐活动，清虚观也有道士的打醮等道教仪式音乐活动。

第三节 《红楼梦》中的乐人社会状况分析

中国的乐人文化有着久远的历史，从远古的巫觋，周代的乐师，北魏以来的乐户等，都为中国音乐文化的繁荣与发展做出了重要的贡献。

中国历史上的乐人地位有两种截然不同的情况。一种是受人尊崇、地位很高的职业音乐家，这部分人所从事的音乐活动大都被蒙上神秘、庄严的色彩，多与天文、历法、音乐制度的制定、音乐理论研究、雅乐祭祀有较为密切的关系。从事这种音乐职业的人历来地位颇高，如上古的伶伦、夔，周代的大司乐等各级官员、师旷、师襄，汉代的叔孙通、纪氏、李延年、桓谭，等等，代有续承，连绵不绝。另一种则是以色艺事人的下层音乐表演者，他们地位低微，常受世人的贬抑，他们是生活在社会最底层的一群“贱民”。《红楼梦》中写到的和音乐有关的人物正是这样一些地位低下的“乐人”。

《红楼梦》中出现的乐人均属于下层的从业人员，地位卑微，从专业分工来看，大体有专业戏曲演员、专业曲艺演员、专业器乐演奏员等。

从《红楼梦》的描写来看，乐人这一特殊群体的生活状况、社会地位、人物性格都表现出与普通人迥然不同的情况，归纳起

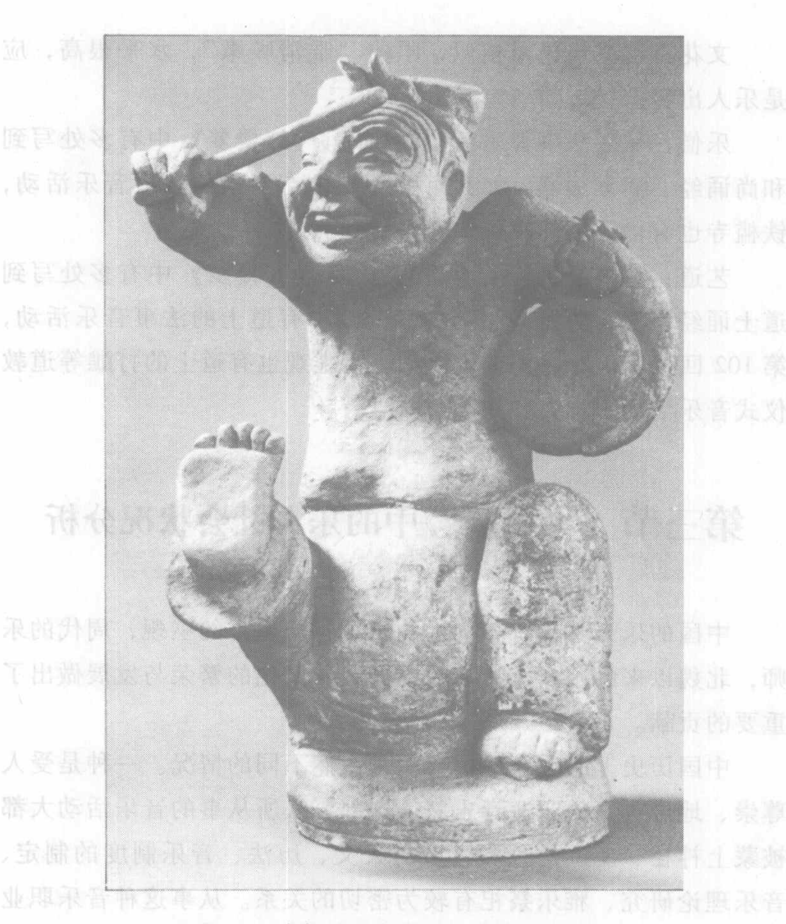


图18　成都天回山出土的东汉说唱俑

来具有以下几个特点：

一、以音乐作为谋生手段，以音乐技艺服务于他人，与所依附的“恩主”之间形成复杂的关系，有些乐人人身自由受到一定的限制。

上述乐人都是以音乐作为谋生的手段，并以此为业的。他们的音乐活动与林黛玉弹琴、贾宝玉唱曲有着本质上的区别，因为林黛玉、贾宝玉的音乐活动只是文化修养的需要，是消遣

行为，他们并不靠这种技艺为生。相反，这些乐人都是靠音乐技艺谋生，离开音乐活动难以生存。请看第53回的一段颁赏描写：

正唱《西楼·楼会》这出将终，于叔夜因赌气去了，那文豹便发科诨道："你赌气去了，恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了这马，赶进去讨些果子吃是要紧的。"说毕，引的贾母等都笑了，薛姨妈等都说："好个鬼头孩子，可怜见的。"凤姐便说："这孩子才九岁了。"贾母笑说："难为他说的巧。"便说了一个"赏"字。早有三个媳妇已经手下预备下簸箩，听见一个"赏"字，走上去向桌上的散钱堆内，每人便撮了一簸箩，走出来向戏台说："老祖宗，姨太太，亲家太太赏文豹买果子吃的！"说着，向台上便一撒，只听豁啷啷满台的钱响。（53·751）

无论是贾府买来的"戏子"，还是外请的戏班子，无论是经常走动的女先儿，还是偶一相会的乐伎，演员们必须按照主人的喜好，根据主人所点的戏目进行演出，按照主人的要求演奏音乐曲目，如上段引文中的九岁小演员那样，小小年纪就学会了察言观色，随机应变的进行现场即兴的"科诨"，博得主人欢欣，获得赏赐。第54回的两段文字，可以看出乐人与主人的这种服务与被服务关系：

女先生回说："老祖宗不听这书，或者弹一套曲子听听罢。"贾母便说道："你们两个对一套《将军令》罢。"二人听说，忙和弦按调拨弄起来。（54·760）

一时，梨香院的教习带了文官等十二个人，从游廊角门出来。婆子们抱着几个软包，因不及抬箱，估料着贾母爱听的三五出戏的彩衣包了来。婆子们带了文官等进去见过，只垂手站着……贾母笑道："我们这原是随便的顽意儿……叫

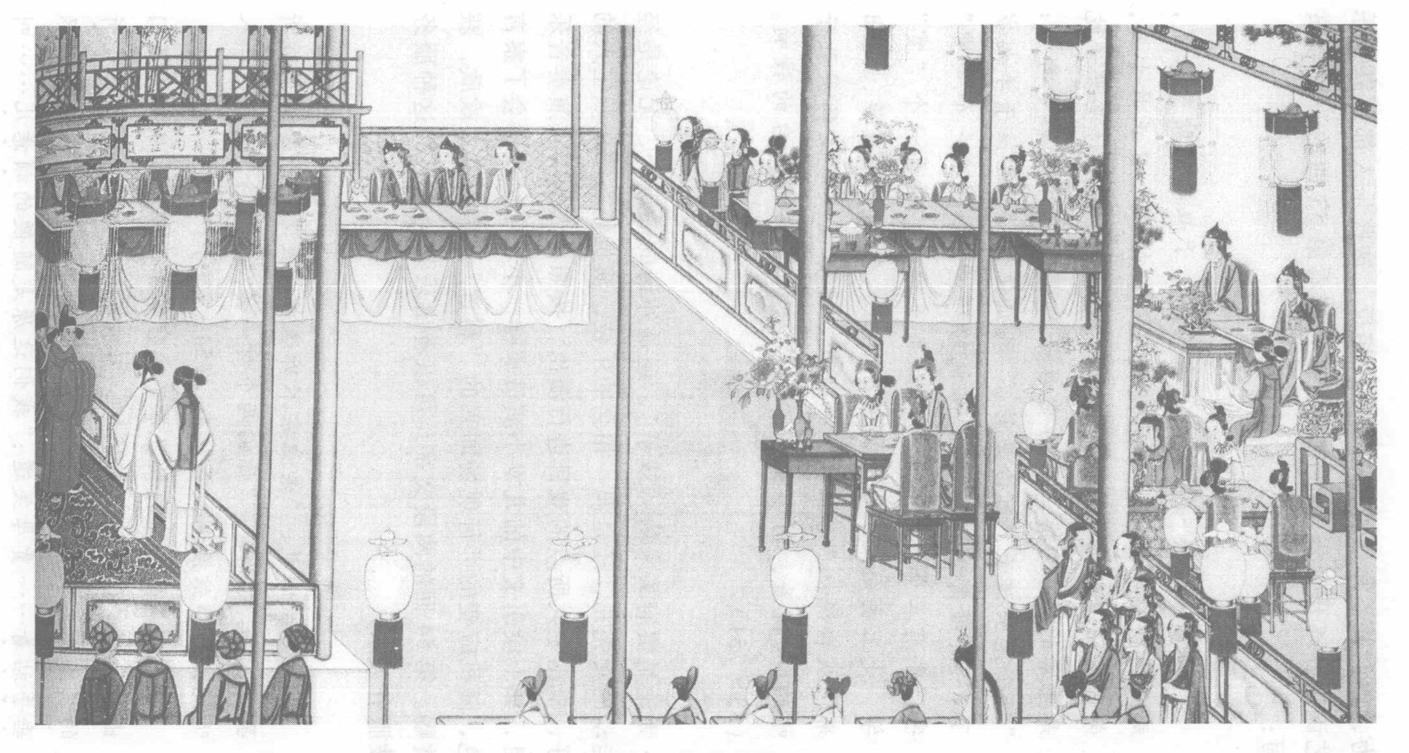


图 19　贾府夜宴

葵官唱一出《惠明下书》……若省一点力，我可不依。”文官等听了出来，忙去扮演上台……（54·762，着重号为笔者所加）

从贾母的话以及乐人的表现，清清楚楚地可以看出他们之间的地位悬殊，一方是居高临下的吩咐、命令，一方是毕恭毕敬、揣摩主人心思、暗投所好。主人要听什么戏就唱什么戏，要听什么书就说什么书，要听什么曲就奏什么曲，打莲花落、吹打①等也都由他们兼任。乐人的服务性质一目了然。



图20　唐代宫乐图（宋人摹本复原图）

《红楼梦》中的乐人有些人人身自由受到限制，有些人则没有人身自由。比如，贾府的十二个女戏子是贾家花钱买来的，贾家可以决定他们的命运，在贾府主人的安排下，她们或者唱戏，或者不唱戏时指派到怡红院、潇湘馆等各处当下人使唤，甚至最后被逐出大观园，走的走、散的散，她们毫无人身自由，

① 《红楼梦》第54回有“又命小戏子打了一回莲花落”的事情，第97回贾宝玉结婚有“传了家内学过音乐管过戏子的那些女人来吹打”的事情。

她们的人身控制权操纵在贾府主子的手里。同样，戏子蒋玉菡也是没有人身自由的艺人，他属于忠顺王府，几天没有回府，王府的人就兴师动众，到处访寻，贾宝玉还为此被诬为“在外游荡优伶”而遭父亲贾政一顿暴打。听听下面王府长史的话，可知此言不虚：

> 我们府里有一个做小旦的琪官，一向好好在府里，如今竟三五日不见回去，各处去找，又摸不着他的道路，因此各处访察……我且去找一回，若有了便罢，若没有，还要来请教。(33·453)

一副掘地三尺也要把蒋玉菡挖出来的架势，想来蒋玉菡一定是插翅难飞，难逃魔掌。当然，那些“经常走动”的半自由职业艺人有所不同，他们有一定的人身自由，但是，他们也离不开富家大户这些“恩主”经济上的赐予，要经常走动于大户人家之间寻求庇护，要靠他们的恩赐才能维持生活，与“恩主”间形成较为复杂的关系。从“恩主”角度看，一方面，蓄养乐人的“恩主”们需要艺人的艺术服务，离不开艺人的色、艺，自愿为艺人提供较为舒适的艺术学习、从事表演活动的优越条件；另一方面，把他们当作玩物，玩弄艺人，限制他们的人身自由，从骨子里轻蔑艺人。从艺人角度看，一方面，在当时的环境下，艺人需要“恩主”所提供的必要艺术条件，难以脱离“恩主”的控制；另一方面，艺人也有要求被社会尊重、摆脱“恩主”束缚的自由向往。艺人与“恩主”之间的关系是复杂多样的，不能只用“束缚”、“摧残”、“扼杀”等词汇简单地描述所谓的“统治阶级”对下层艺人的迫害。

中国古代乐人与恩主间的依附关系的记载是很多的。《乐府诗集》卷九十四《新乐府辞》中唐刘禹锡《泰娘歌》歌序说：

> 泰娘，本韦尚书家主讴者。初，尚书为吴郡得之，命乐工教以琵琶歌舞，尽得其技。后携之归京师，京师多善工，



图21　蒋玉菡

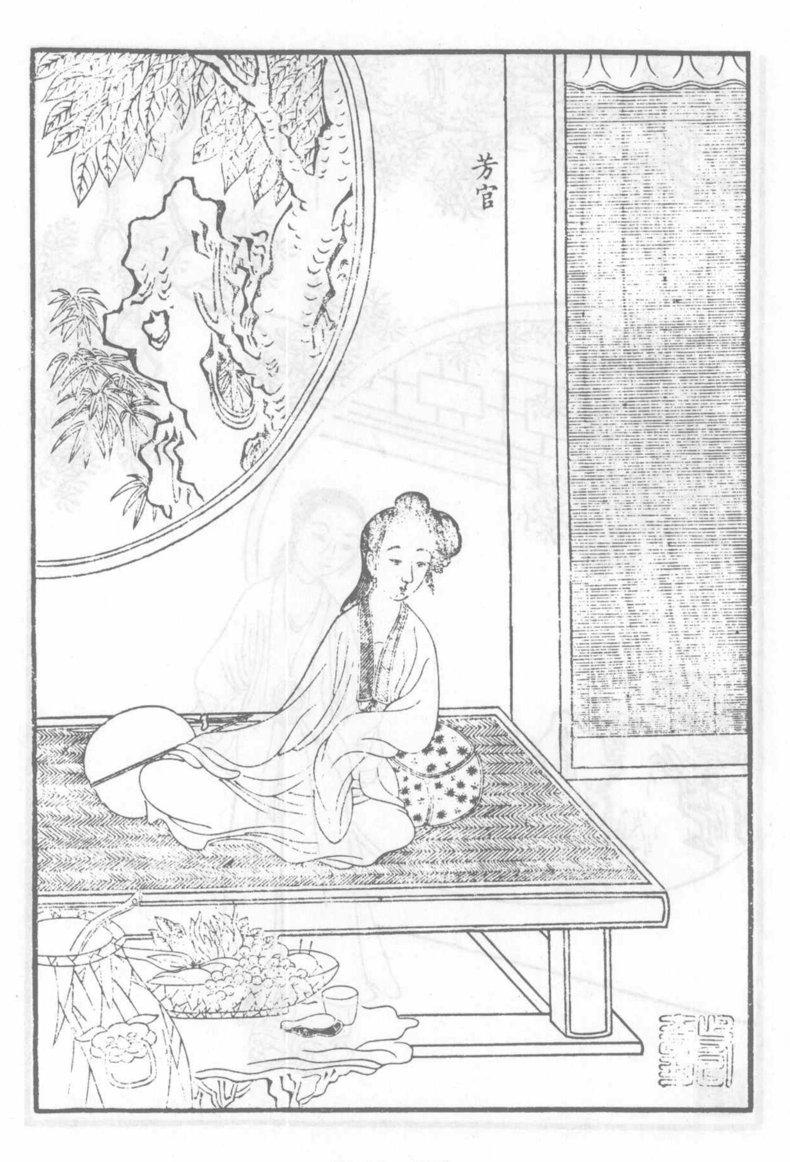


图 22　芳官

又捐去故技，授以新声，而泰娘颇见称于贵游间。元和初，尚书薨於东都，泰娘出居民间。久之，为蕲州刺史张孙所得。其后孙坐事谪武陵郡，孙卒，泰娘无所归，地远，无有知其容与艺者，故日抱乐器而哭，其音甚悲。禹锡闻之，乃作《泰娘歌》云。

《泰娘歌》歌词中又唱道：

> 秣弦已绝为知音，云鬓未秋私自惜。
> 举目风烟非旧时，梦归归路多参差。
> 如何将此千行泪，更洒湘江斑竹枝。①

这里体现出来的是乐人和恩主之间关系极为密切的一面。在论述乐人和恩主的关系时，张振涛先生曾经指出：

> 一般说来，庇护者对歌舞伎人赡给衣食，为以技艺为生的乐户解决了吃穿问题，而使其专心从事艺术的发展提供了良好的环境。这些绮室、深堂、朱门、豪室竞养家伎以显奢靡的习风，客观上发展了歌舞伎乐的艺术水平。②
>
> 音乐家的经济生活在很大程度上制约着他们的人格和风格。艺术家们只创造精神财富，不创造物质财富，因此不可能单独存在，“遗世独立而不倚”，必须依附于某几个阶级或社会集团，这些阶级时而保护音乐艺术，时而虐杀音乐艺术，这些造成了音乐史中的传承和失传。③

① ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》卷九十四，北京：中华书局 1979 年版，第 1319—1320 页。

② 张振涛：《论恩主——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨》，载《中国音乐学》1994 年第 3 期，第 121 页。

③ 同上书，第 127 页。

作者在文中还列举了中国古代许多例证，如，宋代作曲家姜白石在高官范成大的庇护下，"得以有条件专心从事创作，创作中的个性也得到全面的发展，也能从事音乐理论的研究，其创作的作品还独一无二地被刊印成册"的事实。此外，还列举了西方的巴赫、亨得尔、海顿、莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基等作曲家作为例证，证明音乐家和恩主的依附关系是中外皆然，是具有一定普遍性的客观事实。

二、家庭出身卑微，多为生活所迫，无奈进入乐人行列，并且小小年纪即开始乐人生涯。

《红楼梦》中的乐人多为小小年纪即开始乐人生涯。《红楼梦》贾府的十二个女戏子年龄都很小，另外第22回、第53回还多次写到"才九岁"的小丑、"才十一岁"的小旦。刘水云博士说："笔者通过对大量的明清家乐材料进行归纳排比后认为，家乐演员学戏的年龄基本上在十二岁之前。"[①] 刘水云博士还列举了大量的例子来论证自己的观点，我们有理由相信这是当时社会风尚的真实状况。依此来观照《红楼梦》中许多对小乐人的描写，同样是真实可信的，所反映出来的是当时乐人真实的艺术生活状况。

这些乐人大多为生活所迫，无奈进入乐人行列，生活寄人篱下。贾府的十二个女戏子大多是因为家里生活困难而被父母、兄弟卖掉的，她们因此对家人心生怨恨，说明她们进入这个行业不是自愿的，内心所承受的痛苦是非常巨大的。这从第58回遣散优伶时王夫人的话以及她们大多不愿回到父母身边的两段文字可以看得很清楚：

> 王夫人因说："这学戏的倒比不得使唤的，他们也是好人家的儿女，因无能卖了做这事，装丑弄鬼的几年……"(58·819)

① 刘水云：《明清家乐研究》，上海：上海古籍出版社2005年版，第260页。

> 将十二个女孩子叫来面问，倒有一多半不愿意回家的：也有说父母虽有，他只以卖我们为事，这一去还被他卖了，也有父母已亡，或被叔伯兄弟所卖的，也有说无人可投的，也有说恋恩不舍的。所愿去者止四五人。(58·819)

这些小女孩，小小年纪便失去父母之爱，没有天伦之乐，确实令人怜悯。而她们的生活则处于被严格管束状态，第54回贾母曾说这些戏子："大正月里，你师父也不放你们出来逛逛"，可见师父管束之严。第28回，云儿强颜欢笑，奉陪薛蟠等人的追欢买笑，唱曲调情，唱出了："女儿悲，将来终身指靠谁？女儿愁，妈妈打骂何时休"，这其实是乐伎们痛苦、轻贱生活的真实写照。

三、社会地位低下，承受着来自社会的普遍歧视。

中国文化中，歧视乐人的历史很久远，也很普遍，《红楼梦》中的乐人当然也不能例外。第22回，薛宝钗、贾宝玉看出来不敢说，史湘云心直口快，说十一岁的小旦装扮起来很像林黛玉，结果林黛玉非常生气，说"我原是给你们取笑的，——拿我比戏子取笑"。可见，在当时人的心目中把人比作戏子是一种侮辱，戏子的地位可想而知。另外，第58回芳官的干娘骂芳官：

> 不识抬举的东西！怪不得人人说戏子没一个好缠的。凭你甚么好人，入了这一行，都弄坏了。(58·824)

"人人说"三个字反映出的是社会的普遍观念，在他们眼里，戏班子是个大染缸，什么好人入了这行都是一个"弄坏"的结果。的确，社会对戏子的歧视确实不是个别现象。甚至这种观念至今仍在部分人的心目中根深蒂固，难以消除！这种情况不仅是清代社会的真实反映，甚至时至今日，中国许多地方仍在延

续着这种局面。音乐学家张振涛在研究中发现，“在今日的实际生活中，歧视‘吹鼓手’的现象，常常来自与吹鼓手一般无二的普通百姓自身，而非身高一等的统治阶层。瞧不起‘吹鼓手’的，并非只是深居朱门大宅里的官绅士族，也包括当今住在村舍茅屋里的黎民大众”①。自上而下整个社会普遍的歧视，尤其是相同、相近阶层人的蔑视极为普遍，也更为让人痛心。下面的文字还可以进一步证明这一点。

乐人遭人欺辱是常有的事情。《红楼梦》中乐人被打的事情也时有发生，如芳官就被一个负责管她的婆子打、骂过，被赵姨娘把硝粉撒在脸上，还被赵姨娘打了两个耳光。戏子被骂则是很常见的事，下面看看《红楼梦》中破口大骂戏子的几位“高人”的“表演”。第77回王夫人骂道：

> 唱戏的女孩子，自然是狐狸精了！上次放你们，你们又懒待出去，可就该安分守己才是。你就成精鼓捣起来。(77·1102)

在王夫人的逻辑里，“唱戏的女孩子，自然是狐狸精”，唱戏的女孩子和狐媚害人的狐狸精是同义词，斩钉截铁，不容申说！

第60回赵姨娘骂道：

> 你瞧瞧，这屋里连三日两日进来的唱戏的小粉头们，都三般两样掂人分两放小菜碟儿了。若是别一个，我还不恼，若叫这些小娼妇捉弄了，还成个什么！(60·842)
>
> 小淫妇！你是我银子钱买来学戏的，不过娼妇粉头之流！我家里下三等奴才也比你高贵些的。(60·843)

---

① 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社2002年版，第208页。

赵姨娘骂人的语言恶毒、粗鄙，除了暴露赵姨娘修养极差以外，也可以看出乐人的社会地位之低贱。

第60回探春劝解赵姨娘：

> 那些小丫头子们原是些顽意儿，喜欢呢，和他们说说笑笑，不喜欢便可以不理他。便他不好了，也如同猫儿狗儿抓咬了一下子，可恕就恕，不恕时也只该叫了管家媳妇们去说给他去责罚，何苦自己不尊重，大吆小喝失了体统。（60·844）

探春的话虽然不是直接骂给戏子听的，但视她们如猫、狗一般，不过是些“顽意儿”，言语之中对戏子的蔑视，也令人十分心颤胆寒。

第58回一下人婆子（春燕娘，芳官干娘）骂道：

> 怪不得人人说戏子没一个好缠的。凭你甚么好人，入了这一行，都弄坏了。（58·824）

尖刻、不堪入耳的痛骂，出自地位高高在上的王夫人、探春之口，倒也罢了。出自地位不高、出身低微的赵姨娘之口，已经难以忍受。更有甚者，还出自同样身为奴才下人的婆子之口，这婆子不过是贾府专干浆洗粗活的“三等人物”，这不能不让人更加痛心疾首。任人宰割的社会际遇，写就了乐人一部辛酸的血泪史！

由于以色艺事人的乐人主要是以女性为主，故又常常被称为“女乐”。“女乐”一词含有极为浓重的轻蔑色彩。

轻贱女乐的历史非常悠久，孔子就非常明确地表示反对用于淫乐的“郑卫之音”。《管子·轻重甲》说夏桀暴虐荒淫，极尽声色之乐，“女乐三万，晨噪于端门，乐闻于三衢”，把“女乐三万”作为夏桀的一条罪状，清楚地表明了对女乐的态度；《盐铁论·力耕》说“昔桀女乐充宫室”、“女乐终废其国”，直接把灭国的责任推到了女乐身上。“女乐误国”的思想基本上是封建

社会人人尽知的一种流行观念。

自北魏乐籍制度确立至清代中期，以音乐表演艺术谋生的群体也有了一个遭人歧视的专有名称——“乐户”，一些歧视性的规定使乐人的社会地位每况愈下，乐人的社会地位被定位在贱民一类。《魏书·刑罚志》有这样的记载：“诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子为乐户。”[1] 作为惩罚重罪的一种手段，配为乐户一定是令人痛苦的事情，这说明当时社会对乐户职业的轻蔑态度已经形成。清朝雍正年间，虽然从法律上废除了乐籍制度，但事实上的歧视还一直在延续，直至今日。

乐户的地位低下，打入另册，不能和平民一样参加科举考试，不能和平民通婚，正如项阳先生所描述的那样，“即便是在民间，百姓们也离不开这一群体，婚丧嫁娶、风俗节庆都少不了他们，然而，却不把他们视为同类——不把他们当‘人’看，‘王八、戏子、吹鼓手’成为极具鄙视意味的话语，这些人‘生不进祠堂，死不进祖坟，同色为婚’，轻贱至极”[2]。

乐籍制度是在清朝雍正年间废除的。据《皇朝文献通考》卷十九《户口考》记载：“山陕等省乐户，其先世因明建文末不附燕兵被害，编为乐籍，世世不得自拔为良民，相沿日久，至雍正元年，荷蒙世宗宪皇帝沛宽大之诏，除籍为良。”《皇朝文献通考》卷一百五十二《王礼考》又记载：“自明初，绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户，数百年来相沿未革。一旦去籍为良，令下之日，人皆流涕。”

但是，虽然乐籍制度被废除，由于长期以来已经根深蒂固，对乐人的轻贱态度却一直在顽强地延续着，难以彻底消除。

据项阳先生研究：“民国时期，阳城城关镇岳庄村一刘姓乐户，想把闺女嫁给平民，并准备陪嫁十亩好地，却没有人上门。这事已距雍正皇帝下诏除乐户籍两百余年，但在民间却依旧如

[1] 魏收：《魏书·刑罚志》，北京：中华书局1974年版，第2888页。
[2] 项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社2001年版，第4页。

此，可见成见之深。乐户们行路时夏天要靠北边走，冬天要走阴凉处，进了百姓家不能随便坐。遇上修庙，他们也想尽一份心意，并借此争取一点平等的待遇，然而，却经常被拒之门外，百姓们怕在修庙碑上将乐户的姓名与他们的放在一起辱没了自己。潞城微子镇的乐户艺人朱扎根，在吹打乐器上是全把式，各村社的社首都承认他是个难得的人才，有一年微子镇修庙，凡出两块银洋的都要在碑上刻名，而朱扎根出了七块，却不给刻名，几经交涉，终于在最后靠边的地方刻了三个几乎看不见的小字。"①

张振涛先生也曾指出："谈及对'吹鼓手'的歧视，我们往往是从旧时代统治者对待下层百姓的角度看待问题。旧时雇佣'吹鼓手'的社会阶层，即封建统治者与地主阶级，早已不复存在。但'吹打班'的新雇主们，即农村社区的一般成员，不但在潜意识的习惯上，而且在价值观的判断上，依然保持着对'吹鼓手'的歧视。换句话说，在今日的实际生活中，歧视'吹鼓手'的现象，常常来自与'吹鼓手'一般无二的普通百姓自身，而非身高一等的统治阶层。瞧不起'吹鼓手'的，并非只是旧时深居朱门大宅里的官绅士族，也包括当今住在村舍茅屋里的黎民大众。仅仅用普通百姓受旧思想的影响就能解释这种现象吗？这一现象使我们关注到：传统社区生活中形成的对待一个社会团体的态度，以及这一态度中隐含的乡民意识底层的价值尺度与好恶标准。"②

《红楼梦》第 17、18 回有一个情节，贾妃省亲观看贾府家班演出，夸赞龄官演得好，要她再演两出，贾蔷要求龄官演《游园》、《惊梦》，龄官以不是"本角之戏"为由加以拒绝，执意不作，定要作《相约》、《相骂》二出。此处，庚辰本脂批有一段墨批长文：

《钗钏记》中，总隐后文不尽风月等文。

① 项阳：《山西乐户考述》，载《音乐研究》1996 年第 1 期，第 85 页。

② 张振涛：《"吹鼓手"一词的社会学释义》，载《星海音乐学院学报》2000 年第 2 期，第 1 页。

按近之俗语云："能养千军，不养一戏。"盖甚言优伶之不可养之意也。大抵一班之中，此一人技业稍优出众，此一人则拿腔作势，辖众恃能，种种可恶，使主人逐之不舍，责之不可，虽不欲不怜，而实不能不怜；虽欲不爱，而实不能不爱。余历梨园子弟广矣，各各皆然。亦曾与惯养梨园诸世家兄弟谈议及此，众皆知其事而皆不能言。今阅《石头记》，至"原非本角之戏，执意不作"二语，便见其恃能压众，乔酸姣妒，淋漓满纸矣。复至《情悟梨香院》一回，更将和盘托出，与余三十年前目睹身亲之人，现形于纸上。使言《石头记》之为书，情之至极，言之至恰，然非领略过乃事，迷陷过乃情，即观此，茫然嚼蜡，亦不知其神妙也。①

这一段批语连同原文，给我们提供了极为丰富的信息。归纳起来大致有如下几点：

（1）书中所描写的事情是实际上曾经发生过、且作者和批书人曾经亲身经历过的真实场景。"与余三十年前目睹身亲之人，现形于纸上"、"非领略过乃事，迷陷过乃情，即观此，茫然嚼蜡，亦不知其神妙也"等句可以佐证。

（2）这种现象是当时社会的普遍事实。"余历梨园子弟广矣，各各皆然。亦曾与惯养梨园诸世家兄弟谈议及此，众皆知其事而皆不能言"等句可以佐证。

（3）旧时伶人身上存在诸多恶习。如"技业稍优出众，此一人则拿腔作势，辖众恃能"、"恃能压众，乔酸姣妒"等。

（4）当时社会对"戏子"的普遍态度是爱恨交织。根据这段批语，当时有流行的"近之俗语"："能养千军，不养一戏"，反映出社会对戏子的普遍厌弃态度；"种种可恶，使主人逐之不舍，责之不可，虽不欲不怜，而实不能不怜；虽欲不爱，而实不能不爱"，则体现出一种爱恨交织的复杂感情。

① ［清］曹雪芹：《脂砚斋重评石头记》，北京：人民文学出版社 1975 年 10 月影印版，第 399 页。

《红楼梦》中乐人群体的艺术与生活状况，折射出清代社会乐人的基本情况，是研究清代音乐文化和社会状况的宝贵材料。

四、部分艺人性格畸变，呈现鲜明行业特点。

从《红楼梦》的描写来看，其中有一部分艺人出现了性格畸变。台湾文化学者乔健先生2005年11月3日在中国艺术研究院的一次讲座中提到，中国社会的底边阶层由乐户、剃头匠、厨师、修脚匠等职业的从业人员构成，他们的职业特点是伺候别人，均属于贱民阶层。长期的职业生涯，使他们具有了与一般百姓不同的特点，乐户不太讲忠孝，但是讲义气，招待朋友的方式也与一般农民有区别，他们赌博、吸毒也与普通人不同。

笔者以为艺人的性格特点与他们的职业特点和社会处境有密切的关系，是在长期的生活境遇中逐步形成的。比如，他们不太讲究孝道的问题，他们被社会主流所轻蔑，甚至被生养的至亲家族所排斥、所抛弃，生不能进祠堂、死不能入祖坟。这是以尊祖孝亲为核心的家族文化语境中的奇耻大辱！他们尽孝的权利被剥夺殆尽，试想，连祠堂都不能进，他们还可以像常人一样讲究孝道吗？他们常年行走在外，闯荡江湖，所谓“在家靠父母，出门靠朋友”，长期的职业生涯和实实在在的生存需求，使得他们养成了更为讲究义气的性格特点。至于赌博、吸毒的反社会性格倾向则是因遭社会抛弃而产生报复社会、游戏人生生活态度的结果。

分析《红楼梦》中的乐人群体，可以发现他们身上也具有与常人不同的性格特点，具体表现在以下几个方面：

1. 自卑和自傲交织的复杂心态

第36回贾蔷花一两八钱银子从外头买了个“会衔旗串戏台”的雀儿，想讨好龄官。龄官的反应超常强烈，对贾蔷不理不睬，说道：

> 你们家把好好的人弄了来，关在这牢坑里学这个劳什子还不算，你这会子又弄个雀儿来，也偏生干这个。你分明是

弄了他来打趣形容我们，还问我好不好……那雀儿虽不如人，他也有个老雀儿在窝里，你拿了他来弄这个劳什子也忍得！今儿我咳嗽出两口血来，太太叫大夫来瞧，不说替我细问问，你且弄这个来取笑。(36·495)

本来可以一笑置之的事情，却让龄官大动肝火，一顿痛骂。如此强烈的过激反应，看上去像是自尊，其实，过分的自尊表现



图 23　龄官画蔷

出来的是弱者脆弱、敏感的自我防护心态，实则是自卑心理在作怪，也是一种不正常的复杂心理状态。而“你们家把好好的人弄了来，关在这牢坑里学这个劳什子”一句话，把女艺人无奈的痛苦与巨大的压抑表露无疑。

2. 讲义气

很讲义气，是中国“江湖人”的一般特征。“在家靠父母，出外靠朋友”，是中国江湖艺人最常说的一句话，也是江湖艺人为适应颠沛流离生活的一种必然处世方式，也是艺人职业特点造成的必然结果。

《红楼梦》中的乐人芳官等尽管自己身处下贱，却也试图帮助别人谋职，也还把属于自己的东西送给别人。第60回，在芳官受人欺负时，其他几位小演员的举动显示了她们的义气：

> 当下藕官蕊官等正在一处作耍，湘云的大花面葵官，宝琴的豆官，两个闻了此信，慌忙找着他两个说：“芳官被人欺侮，咱们也没趣，须得大家破着大闹一场，方争过气来。”四人终是小孩子心性，只顾他们情分上的义愤，便不顾别的，一齐跑入怡红院中。豆官先便一头，几乎不曾将赵姨娘撞了一跌。那三个也便拥上来，放声大哭，手撕头撞，把个赵姨娘裹住……蕊官藕官两个一边一个，抱住左右手，葵官豆官前后头顶住……（60·844）

这一场不顾后果的大闹，体现出她们讲义气的一面，正是江湖人一般特点的体现。同时，这场大闹也为后来她们被逐出大观园的恶果种下了孽因。

3. 同性恋

《红楼梦》中的戏子藕官、蕊官、药官、蒋玉菡等人均有同性恋的性爱取向。第58回“杏子阴假凤泣虚凰”，藕官给死去的药官烧纸，被人发现后，芳官给贾宝玉介绍说：

> 哪里是友谊？他竟是疯傻的想头，说他自己是小生，药

官是小旦，常做夫妻，虽说是假的，每日那些曲文排场，皆是真正温存体贴之事，故此二人就疯了，虽不做戏，寻常饮食起坐，两个人竟是你恩我爱。药官一死，他哭的死去活来，至今不忘，所以每节烧纸。后来补了蕊官，我们见他一般的温柔体贴。(58 · 827)

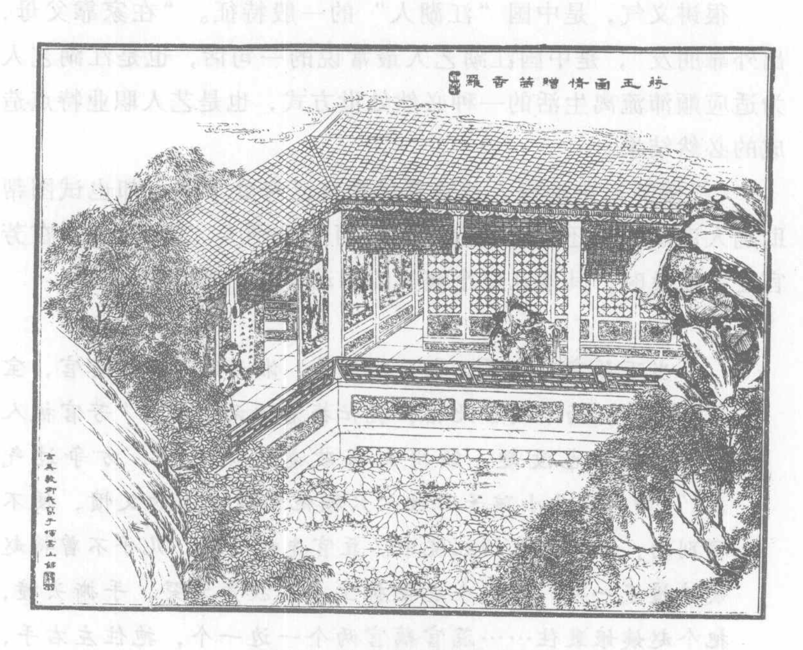


图 24　蒋玉菡情赠茜香罗

如果说这只是个别人的现象，那么下面的材料则可以让人窥见当时的社会风尚：第 33 回，贾政责打贾宝玉的原因之一是"在外流荡优伶"；第 34 回提及传言贾宝玉"霸占着戏子"蒋玉菡；第 47 回，薛蟠因柳湘莲"他年纪又轻，生得又美，不知他身份的人，却误认作优伶一类"，进而调戏柳湘莲，试图和他发生同性性行为。虽以失败告终，但从中却可以看出，"优伶一类"似乎有此风习。不过，当时社会对这种狎伶现象比较宽容，冒襄的家乐优童紫云为文人陈维崧所狎，一时传为佳话。《红楼梦》中薛蟠欲与柳湘莲相好，众人似亦知情，似乎是半公开的

状态，只是遭到拒绝并被毒打是很尴尬的事情，薛蟠因此才羞于见人、闭门谢客。

五、结局多不尽如人意。

《红楼梦》中乐人的结局多不如意。第 58 回写到因为国丧，“各官宦家，凡养优伶男女者，一概蠲免遣发”，这些人被遣散以后，便衣食无着，生活困难。这从很多近代戏曲演员的回忆录中可以看出来，演员、戏班其实最怕遇到这种情况，禁止演出、解散戏班往往会给他们带来极度的生活困难。

遣散后艺人的结局往往很悲惨，第 58 回王夫人提及家中过去的做法也是遣散，“当日祖宗手里都是有这例的……如今虽有几个老的还在，那是他们各有原故，不肯回去的，所以才留下使唤，大了配了咱们家的小厮们了”。配给小厮们做老婆，一个“配”字，表明像对待牲口一样，毫无个人选择的权利。而芳官、藕官、蕊官被迫出家为尼，前程未卜，不免令人担忧。至于菂官的早夭，那就是更为悲惨的结局了。

白居易《琵琶行》中描写那位“十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒”的宫廷高级乐人，最终也难逃“今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落车马稀，老大嫁作商人妇”的凄惨结局。

许多女乐人无奈选择出家为尼，其实也是非常痛苦的选择。而这种结局，通常又是很多女乐人的最后选择，带有一定的普遍性。据刘水云博士研究，“由于家乐女演员中不少人在被卖到豪家富室即已失去父母、兄弟的依靠，一旦主人谢世或因年老色衰惨遭主家驱逐后，她们的命运往往很不幸。假如她们嫁人乏术而又不甘堕落，遁入空门则是最后的一种选择”①。

至于蒋玉菡的结局，第 33 回说“听得说他如今在东郊离城

---

① 刘水云：《明清家乐研究》，上海：上海古籍出版社 2005 年版，第 281 页。

二十里有个什么紫檀堡，他在那里置了几亩田地几间房舍”，第93回交待“年纪也大了，就在府里掌班。头里也改过小生。他也攒了好几个钱，家里已经有两三个铺子，只是不肯放下本业，原旧领班”，这似乎要比女优好了很多。一般说来，男优的结局略好于女优的结局，这也是明清时期社会中的普遍状况。刘水云博士在对比了明清男女乐人的结局状况之后，得出结论，认为“对于家乐优童来说，他们的前途要相对乐观一些。由于他们与主人的依附关系绝不像女乐那样明显，而且在以男性为中心的封建社会，男优的社会地位和自由程度远高于女乐。男优在成年后可以娶妻生子，独立门户”[①]。对照蒋玉菡的情况，他买地置业，后来还娶了袭人为妻，也是当时乐人生活的真实摹写。

另外，《红楼梦》中写到的乐人群体中还有一部分从事法事音乐活动的和尚和道士，也属于从事音乐艺术活动的艺人，但他们和本文中的其他乐人性质不同，也可以说他们的职业是宗教，和上面以世俗音乐为职业的艺人有本质的区别。他们的音乐因为有宗教信仰光环的笼罩，显得庄严、神圣，严格说来他们不属于狭义意义上的“乐人”范畴。

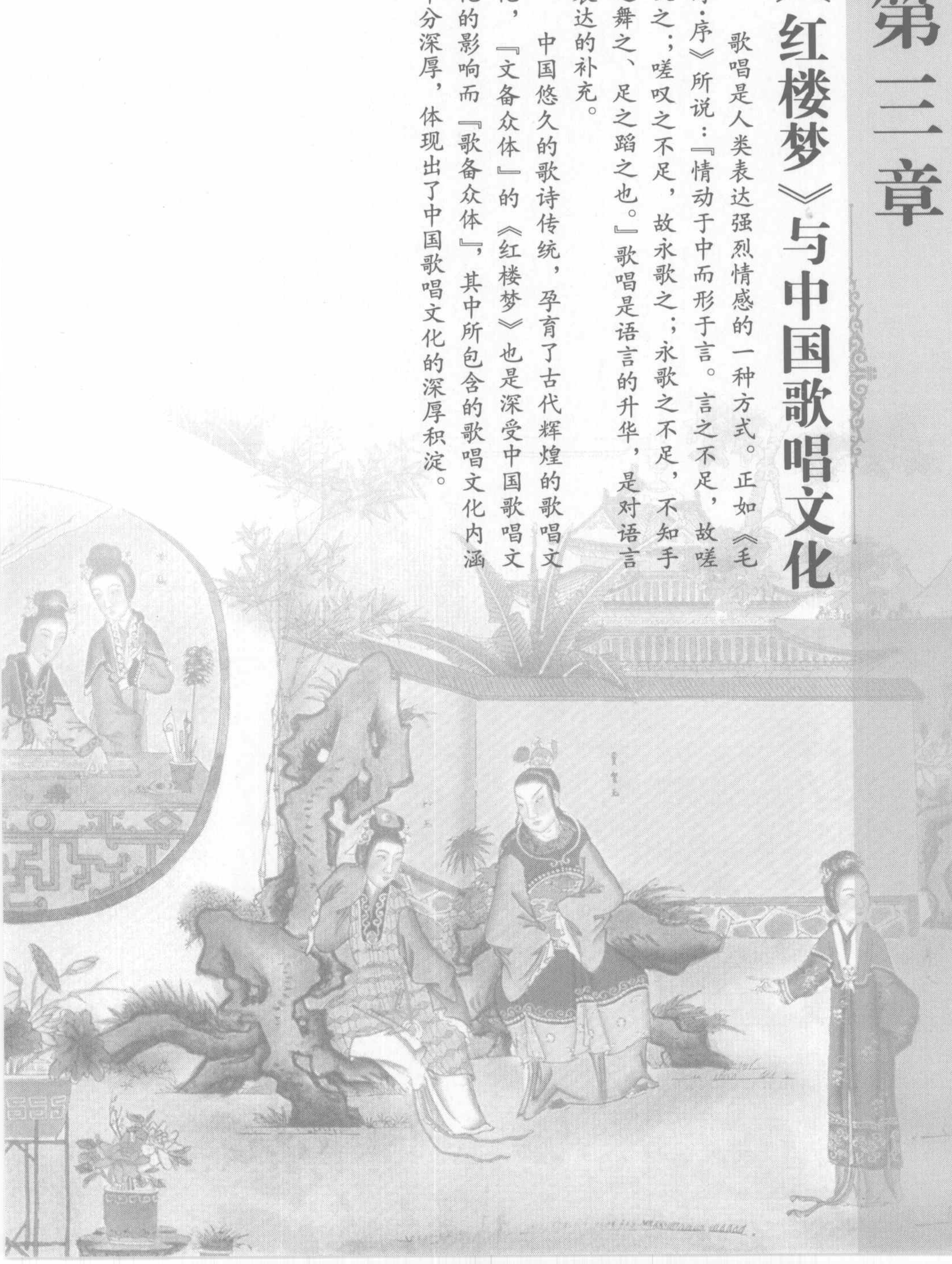
① 刘水云：《明清家乐研究》，上海：上海古籍出版社2005年版，第281页。

第三章

《红楼梦》与中国歌唱文化

歌唱是人类表达强烈情感的一种方式。正如《毛诗·序》所说：『情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。』歌唱是语言的升华，是对语言表达的补充。

中国悠久的歌诗传统，孕育了古代辉煌的歌唱文化，『文备众体』的《红楼梦》也是深受中国歌唱文化的影响而『歌备众体』，其中所包含的歌唱文化内涵十分深厚，体现出了中国歌唱文化的深厚积淀。





第一节 《红楼梦》中的歌唱活动概览

歌唱，作为人类最接近自然的一种音乐艺术形式，在《红楼梦》中的体现也是非常充分的，从信口随心的自由吟咏，到处心积虑的琴歌创作，从偶一为之的业余串演，到以此为业的专业演出，或是低吟俏唱，或是引吭高歌，展现了无比丰富的歌唱文化内涵。

从整体上来看，《红楼梦》中的歌唱活动可以分为吟诵、唱歌、唱曲、唱戏几种。吟诵是带有音乐性的诗词念诵；唱歌是人们演唱民歌、小调一类的歌曲；唱曲是指演唱曲艺、散曲；唱戏是指戏曲演唱活动，包括正式演出、排练、清唱等。

从写作方法来看，《红楼梦》中的歌唱有实写和虚写。实写即正面描述，又有详略不同的各种情况，有些是比较粗略的简写，有些是着墨较多、非常生动的演唱描写和细致的人物形象刻画。比如第23回贾府家班排练，演唱昆曲《牡丹亭·游园惊梦》中的著名唱段〔皂罗袍〕“原来姹紫嫣红开遍”，第28回锦香院的妓女云儿演唱《两个冤家》、《豆蔻开花》，贾宝玉演唱《红豆词》，第87回林黛玉演唱琴曲四叠，等等，这些都是较为详细的描写，有演唱过程描写，还有歌词。这为我们了解、分析当时的歌唱文化提供了非常宝贵的信息。

除了实写的歌唱活动之外，《红楼梦》中还有大量虚写的歌唱活动。虚写的歌唱大致有以下几种情况：①戏曲、曲艺活动中所必然包含的歌唱活动。《红楼梦》中的演戏描写是很多的，曲艺描写也为数不少。在描写这些活动过程中，有时提及歌唱，多数则没有提及。中国的戏曲是歌、诗、乐、舞的综合艺术，表演上则是唱、念、做、打并重，每一次演戏必然会有歌唱参与其中。曲艺也是唱和说结合的艺术，有的偏重于说，有的偏重于唱，绝大多数包含歌唱的内容。尽管没有正面描写歌唱，我们可以推知其中的歌唱情景。②诗词活动中的吟唱。《红楼梦》中的

诗词活动很多，诗社雅集、联句、个人习诵均有很多，有时明确写出“吟”或“吟成一歌”，多数情况则没有提及这一点。然而，每一次写诗、读诗必然伴随着吟诵。吟诵近年来已被音乐学界作了许多较为深入的研究，它的音乐性很强，也有非常久远的历史传统和深厚的文化积淀，是可以归入歌唱范畴的。③作者一笔带过的旁白式歌唱描写。比如第1回说中秋夜“当时街坊上家家箫管，户户弦歌”（1·14），第23回说“宝玉自进花园以来，心满意足，再无别项可生贪求之心。每日只和姊妹丫头们一处，或读书，或写字，或弹琴下棋，作画吟诗，以至描鸾刺凤，斗草簪花，低吟悄唱，拆字猜枚，无所不至，倒也十分快乐”（23·322）。④书中人物言谈中提及的歌唱。第63回“寿怡红群芳开夜宴”行酒令至四更时分，半醒半醉中，袭人、晴雯、小燕、四儿等都参加了“猜拳赢唱小曲儿”，袭人说晴雯“连臊也忘了”“唱了一个”，四儿说袭人“姐姐忘了，连姐姐还唱了一个呢。在席的谁没唱过！”，等等。

《红楼梦》中的歌唱活动是非常丰富的，歌唱的内容占据了非常重要的地位，大致勾勒出了清代社会音乐生活中的歌唱习俗。现把主要的歌唱梳理如下：

第1回跛足道人即兴编唱的《好了歌》，系歌谣体歌曲，歌词为七字一句，四句一段，共四段，每段首句不断重复，属于分节歌类型的歌曲。

第1回甄士隐即兴编唱《好了歌注》，属散曲体。

第5回贾宝玉梦中听警幻仙姑唱歌，歌曰：春梦随云散，飞花逐水流，寄言众儿女，何必觅闲愁。

第5回贾宝玉梦中在“太虚幻境”听众仙子演唱大型歌舞套曲《红楼梦曲》，由引子、终身误、枉凝眉、恨无常、分骨肉、乐中悲、世难容、喜冤家、虚花悟、聪明累、留余庆、晚韶华、好事终、收尾·飞鸟各投林组成，共十四段，属散曲中的套数体裁。

第17、18回元妃省亲时贾府家班十二个女演员演出《豪宴》、《乞巧》、《仙缘》、《离魂》等戏出，有“一个个歌欺裂石

之音”的演唱描写。

第19回正月十五元宵节宁府唱戏，演《丁郎认父》、《黄伯央大摆阴魂阵》等，有“锣鼓喊叫之声远闻巷外”的歌唱描写。

第23回林黛玉路过梨香院，听贾府戏班排练，演唱昆曲《牡丹亭·游园惊梦》中的著名唱段〔皂罗袍〕等。林黛玉从“原来姹紫嫣红开遍”听到“则为你如花美眷，似水流年”，时间当在二十分钟以上，有“歌声婉转”、“感慨缠绵”的演唱描写。

第28回贾宝玉、冯紫英、蒋玉菡、薛蟠等人聚会时行酒令唱“新鲜时样曲子”，锦香院的妓女云儿琵琶弹唱情歌《两个冤家》、《豆蔻开花》两首，贾宝玉、冯紫英、蒋玉菡、薛蟠分别演唱歌曲《红豆词》、《可人曲》、《百媚娇》、《哼哼韵》。

第63回“寿怡红群芳开夜宴”行酒令时芳官唱《山花子》，只唱了一句“寿筵开处风光好”，因遭众人反对而改唱他曲。这一句为南戏《牧羊记》“庆寿”一出的第一支曲子。从众人的反应来看，这支曲子是当时祝寿的常用曲目因而显得俗套。改唱《赏花时》受到众人喜爱。《赏花时》为明代汤显祖《邯郸记·度世》中何仙姑在蓬莱山门外扫花时唱的曲文。从文中交代来看，这是芳官的拿手曲目，演唱很细腻，即文中所说“细细的”唱来。

第75回八月十四日中秋前夕夜晚，贾珍带领妻子姬妾在会芳园饮酒赏月，景色“风清月朗，上下如银”，贾珍命人取了一竿紫竹箫来，有“佩凤吹箫，文花唱曲，喉清嗓嫩，真令人魄醉魂飞”的歌唱描写。

第83回，周瑞家的向王熙凤汇报街上流传的儿歌，说“还有歌儿呢”，歌词为“宁国府，荣国府，金银财宝如粪土。吃不穷，穿不穷，算来总是一场空”。是一首民谣。

第87回林黛玉“借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵”，弹唱琴歌四叠，贾宝玉、妙玉窗外听琴，有“听得叮咚之声”、“甚觉音调清切”、“忽作变徵之声”、“音韵可裂金石”等弹唱情况的描写。

第93回贾宝玉在临安伯府听戏，蒋玉菡唱《占花魁》，“对饮对唱，缠绵缱绻”，有蒋玉菡“声音响亮，口齿清楚，按腔落板”的歌唱描写。

第117回王仁、邢大舅、陪酒的等喝酒猜拳，输家喝酒、唱歌，玩“苦中苦”游戏，王仁输了，喝了一杯，唱了一个；陪酒的输了，唱了一个“小姐小姐多丰彩”。

第120回贾政路遇宝玉与一僧一道同行，只听见他们三人口中不知是那个作歌曰：我所居兮，青埂之峰。我所游兮，鸿蒙太空……

以上属于歌曲演唱，此外，尚有诗词吟诵。吟诵调的音乐性很强，音乐界多有研究，可以纳入歌唱范畴。

第1回贾雨村“口占”五言一律，“吟罢”，“复高吟一联”，意犹未尽，“乃对月寓怀，口号一绝”。

第27回林黛玉哭唱《葬花吟》，共二十六句，以七字句为主。林黛玉这一段长歌当哭，凄切感人，竟使贾宝玉“心碎肠断”、“不觉痴倒”、“恸倒山坡之上”。

第45回林黛玉病中，夜听秋雨淅沥，拟唐代张若虚《春江花月夜》之格，创作并吟诵歌行体诗歌《代别离·秋窗风雨夕》。

第78回贾宝玉在贾政及众清客面前创作、念诵，由贾政笔录长篇古歌行体诗歌《姽婳词》，为纪念女杰林四娘所作。

第78回贾宝玉为纪念晴雯而作《芙蓉女儿诔》长篇诔文，先是祝祷文字，后是咏歌：“前序后歌”，“歌而招之”。

第79回贾宝玉因贾迎春即将远嫁而伤感，在紫菱洲徘徊，见寥落凄惨秋景，“情不自禁”、“信口吟成一歌”。

第87回薛宝钗“感怀触绪”赋诗四章，寄给林黛玉，自云“长歌当哭”、“吟复吟兮寄我知音”，中有“一解”、“二解”、“三解”、“四解”标注，显系琴歌体裁。

以上是从唱歌的角度列举出来的资料，没有包括戏曲和曲艺

演出情况。严格说来，戏曲、曲艺都可以纳入歌唱范畴来研究，但前辈学者对此研究较多，尤其是对其中的戏曲情况，早有专著问世，所以本书原则上不再涉及戏曲和曲艺方面的内容，偶有涉及，也是取另外的观察角度，特此说明。但为了让读者清晰、简明地了解《红楼梦》中的歌唱活动全貌，现分歌曲、吟唱、戏曲、曲艺四类，附列简表如下：

表1 《红楼梦》中的歌曲简表

歌 者	曲 目	简 况	出处
跛足道人	《好了歌》	即兴编唱的歌谣。	1·17
甄士隐	《好了歌注》	即兴编唱的散曲。	1·18
警幻仙姑	《春梦歌》※	女声独唱，四句短歌。	5·73
众仙子	《红楼梦曲》	大型歌舞套曲，共十四段，散曲中套数体裁。	5·83
贾府演员	《豪宴》等	戏曲演唱。	18·256
戏班演员	《丁郎认父》等	戏曲演唱。	19·261
贾府演员	《皂罗袍》等	戏曲排练，演唱昆曲名段《皂罗袍》等。	23·327
云儿	《两个冤家》※	调情歌曲，琵琶弹唱，俚曲体。	28·393
云儿	《豆蔻开花》※	同上。	28·396
贾宝玉	《红豆词》	聚会时行酒令所唱的“新鲜时样曲子”。	28·395
冯紫英	《可人曲》※	同上。	28·395
薛蟠	《哼哼韵》※	同上。	28·396
蒋玉菡	《百媚娇》※	同上。	28·397
芳官	《山花子》	祝寿常用唱段。	63·891

续表

歌者	曲目	简况	出处
芳官	《赏花时》	“寿怡红群芳开夜宴”时芳官所唱的拿手曲目。	63·891
文花	（曲目不详）	中秋前夜，贾珍及妻妾赏月唱曲。	75·1074
周瑞家的	《宁国府，荣国府》※	街上流传一首儿歌，编唱宁国府、荣国府。	83·1196
林黛玉	《琴歌四叠》※	林黛玉的琴歌弹唱。	87·1252
蒋玉菡	《占花魁》	蒋玉菡的深情演唱。	93·1317
“陪酒的”	《小姐小姐多风彩》※	陪酒的喝酒猜拳所唱的情歌。	117·1600
僧人、道士	《鸿蒙太空》※	一僧一道的即兴歌唱。	120·1637

表2　《红楼梦》中的吟唱简表

歌者	曲目	简况	出处
贾雨村	《三生愿》※	“口占”五言一律，“吟罢”，“复高吟一联”，意犹未尽，“乃对月寓怀，口号一绝”。	1·12
林黛玉	《葬花吟》	林黛玉葬花时的哭吟，歌行体长歌。	27·382
林黛玉	《代别离·秋窗风雨夕》	林黛玉病中吟诵的拟《春江花月夜》之作。	45·626
贾宝玉	《姽婳词》	古歌行体诗歌，前序后歌。	78·1126
贾宝玉	《芙蓉女儿诔》	祝祷悼念歌曲，“前序后歌”，“歌而招之”。	78·1130
贾宝玉	《池塘秋风》※	贾宝玉伤秋，“情不自禁”、“信口吟成”。	79·1144
薛宝钗	《悲时序》※	“长歌当哭”、“吟复吟兮”寄于知音之作。	87·1243

（说明：带※的歌曲名称，系笔者据歌词或演唱方式所加。）

表3　《红楼梦》中的戏曲剧目简表

剧目	原文出处	剧目简介
《西厢记》	23·317	元杂剧。作者王实甫。《西厢记》对后世戏曲、文学创作的影响很大。
《闹简》	49·677	元王实甫《西厢记》第三本第二折。
《听琴》	54·763	传统昆曲折子戏。原为王实甫《西厢记》中的一折。昆曲演出本大都源出明·李日华的改编本《南西厢记》。该出意境深幽，文辞典雅，深得人们喜见。故数百年来，一直上演不衰。
《惠明下书》	54·762	明代传奇剧本《南西厢记》中的一出，李日华作，系王实甫《西厢记》的改编本。
《会真记》	23·324	实即元代王实甫《西厢记》杂剧。唐代元稹传奇小说《莺莺传》又称《会真记》，金、元间这一故事演为诸宫调和杂剧，文人仍有以《会真记》呼之。
《牡丹亭》	23·317	明传奇，亦名《还魂记》、《牡丹亭梦》等。作者汤显祖。该剧刊本极多，仅明近代就有二十种。昆曲常演出的有《闺塾》、《游园》、《拾画》、《玩真》等出。
《游园》、《惊梦》	17—18·257	即《牡丹亭》第十出《惊梦》。昆曲演出本分为两出，前半为《游园》，后为《惊梦》。
《离魂》	17·256	汤显祖《牡丹亭》第二十出《闹殇》。
《还魂》	11·162	汤显祖《牡丹亭》第三十五出，亦名《回生》。
《寻梦》	54·762	《牡丹亭》第十二出。
《仙缘》	17·256	明汤显祖《邯郸记》传奇第三十出《合仙》。
《弹词》	11·162	清洪昇《长生殿》第三十八出。演唐明皇与杨贵妃的爱情故事。
《乞巧》	17·256	即清代洪昇《长生殿》传奇第二十二出《密誓》。
《豪宴》	17·256	明末戏曲家李玉《一捧雪》传奇第五出。
《双官诰》	11·162	清传奇，陈二白撰。今京剧、川剧、湘剧、汉剧、晋剧等有《三娘教子》，即由此而来。
《满床笏》	1·18	清初戏曲家范希哲作《满床笏》传奇（一名《十醋记》）。川剧、汉剧、徽剧、秦腔、豫剧、晋剧、河北梆子、同州梆子、滇剧等剧种皆有《打金枝》，即源出《满床笏》。

续表

剧目	原文出处	剧目简介
《相约》	17·257	明传奇《钗钏记》第八出。
《相骂》	17·257	明传奇《钗钏记》第十三出。
《丁郎认父》	19·261	弋阳腔剧目。全剧约为六出：《辞母》、《落难》、《夯工》、《巧遇》、《诉情》、《镜圆》。其写丁郎做工打夯，领唱夯歌，从正月唱至十二月，家难之痛，思母盼父之情，熔铸于夯歌中，一唱众和，《红楼梦》说“喊叫之声，远闻巷外”。
《黄伯央大摆阴魂阵》	19·261	弋阳腔剧目。或称《阴兵阵》、《黄伯央大摆迷魂阵》。该剧关目怪诞，场面热闹，配以种种表演特技。
《孙行者大闹天宫》	19·262	弋阳腔剧目。又作《闹天宫》。
《姜子牙斩将封神》	19·262	弋阳腔剧目。演《封神演义》中姜子牙故事。该剧在清代极为流行。
《刘二当衣》	22·302	弋阳腔剧目。自明传奇《裴度还带记》（沈采著）第十三出《刘二勒债》改编。剧中写刘二唱戏解闷：《祭姬》、《目连救母》、《玉簪记》等等，随口随意，发科打诨。
《鲁智深醉闹五台山》	22·303	清初昆曲折子戏。通名《山门》或《醉打山门》，出自明清之际戏曲家丘园（一说朱佐朝）《虎囊弹》一剧。
《妆疯》	22·304	昆曲折子戏，为《缀白裘》中《北诈》（即北曲《诈疯》）。该剧曾长期流行于剧坛，为昆曲代表剧目之一。
《白蛇记》	29·411	明代无名氏弋阳腔剧本，演刘邦斩白蛇起义故事。
《负荆请罪》	30·423	元康进之《李逵负荆》杂剧。
《玉簪记》	54·763	传奇剧本，明代高濂作。该剧有浓郁的喜剧气氛，尤以《琴挑》、《秋江》两出最为观众欢迎，昆曲、川剧等均有改编。
《琴挑》	54·763	原为明高濂《玉簪记》传奇中的一出，后经改编成为昆、川等剧种的传统折子戏。《玉簪记》原本标名为《弦里传情》，今昆曲、川剧等上演本皆名之曰《琴挑》。

续表

剧目	原文出处	剧目简介
《占花魁》	93 · 1317	传奇剧本。清初李玉作，全名为《卖油郎独占花魁娘》，系由话本小说《卖油郎独占花魁》改编。
《琵琶》	42 · 583	即《琵琶记》南戏剧本。作者高明，写成了一代名剧《琵琶记》。
《吃糠》	85 · 1227	即高则诚《琵琶记》第二十一出《糟糠自厌》。该出有《孝顺歌》一首，为赵五娘吃糠时所唱，曲文质朴无华，情感挚切动人，为千古名曲，后人附会出许多动人的传说。
《荆钗记》	43 · 602	南戏剧本，元·柯丹丘作。该剧描写南宋时王十朋和钱玉莲夫妻悲欢离合的故事，并《祭江》、《见母》两出，脍炙人口，至今仍上演不衰。
《男祭》	44 · 604	即南戏《荆钗记》第三十五出《时祀》。
《西楼·楼会》	53 · 751	《西楼记》，明传奇剧本，袁于令作。《楼会》，即该剧第八出。
《八义》	54 · 753	即《八义记》。明传奇作家徐元据元杂剧《赵氏孤儿》改编。
《观灯》	54 · 753	即《八义记》第五出《宴赏元宵》。
《混元盒》	54 · 756	明末清初的一部神魔剧，清代无名氏（或题张照）撰。
《续琵琶》	54 · 763	清传奇剧本。曹雪芹的祖父曹寅曾作此剧。此剧以蔡文姬故事为主线，以文姬归汉作结。
《蕊珠记·冥升》	85 · 1227	未见著录。《红楼梦》文中说："这是新打的"，亦可见其杜撰剧名的一端。

表4《红楼梦》中曲艺种类简表

曲种	原文出处	简况
说书	54 · 758	有女先说的"一段新书"《凤求鸾》以及第39回提到的说书的瞽目先生。我国的说唱有多种类型，如各种鼓书、弹词等。共同特点是"唱述故事"。
百戏	4 · 195	又称角抵戏（汉代）、散乐（南北朝以后），是我国古代乐舞杂技表演的总称。

续表

曲 种	原文出处	简 况
像生儿	35 · 475	即相声。以说、学、逗、唱为表演手段的曲艺形式。
弹词	2 · 871	流行我国南方的曲艺品种。有苏州弹词、扬州弦词、四明南词、绍兴平湖调等。
鼓儿词	119 · 1623	流传在北方的说唱形式，以鼓板击节，故称"鼓词"。有多种流派。
莲花落	4 · 766	莲花落，源于唐、五代时的"散花乐"，最早为僧侣募化时所唱的宣传佛教教义的警世歌曲。宋代始流行民间，为丐者乞讨时所唱，多为宣扬因果报应的内容。莲花落的最兴盛时期，在清乾隆以后，当时出现了职业艺人，同时满族八旗子弟中也有不少爱好者，并与民间流行的另一艺术形式"十不闲"合流，曲种名为"十不闲莲花落"，也可单称"十不闲"或"莲花落"。

第二节 《红楼梦》中的歌曲体裁类别分析

广义上讲，诗歌都是可以歌唱的，因为它们都源于歌唱文学。尽管后来许多诗歌脱离歌唱，不再入乐，已经不是作为歌词而存在的了，但是它们仍然与音乐的节奏、声韵有着千丝万缕的联系。《红楼梦》素以诗词众多、"文备众体"而著称，本章研究的是其中的歌唱部分，即那些文中明确指出是歌唱的部分诗歌和用于歌唱活动中的歌唱内容。

我国是一个诗的国度，诗经、楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲，各领一代风骚。王国维曾说："凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。"① 不仅如此，我国还是一个歌唱的国度，这些文学样式，最初都是与歌唱密切相关的，是和歌唱同步发展的。明代文学家王世贞《曲藻》说："《三百篇》亡而

① 王国维撰，马美信疏证：《宋元戏曲史疏证》"自序"，上海：复旦大学出版社 2004 年版，第 1 页。

后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少婉转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳，而后有南曲”①，他把文学样式发展与音乐、听觉审美的密切关系说得非常清楚。

这些歌唱文学的深厚积淀在《红楼梦》中得到了充分的体现。《红楼梦》是真正的“文备众体”，除了小说的叙述文字主体之外，诗、词、曲、赋、对联、谚语、歌谣、灯谜、酒令兼容并包，应有尽有。由此可以看出音乐、韵文所给予《红楼梦》的深厚文化滋养。

歌曲体裁是指歌曲的各种样式和类别。音乐体裁的产生和发展，有其历史的和社会的根源，有些体裁是在生活中自然产生和形成的，如民歌等，有些体裁则是按一定的作曲法则写成的，如唐宋大曲等。歌曲风格是歌曲的各种艺术因素的综合体现，反映在歌曲的格调、气质、流派、时代特征等诸多方面。

《红楼梦》中的演唱体裁从短小的歌谣到复杂的大曲，从村野俚曲到城市小调，从语句粗俗的“下里巴人”到文辞优雅的“阳春白雪”，体裁、风格是多种多样的。

一、民间歌谣体

民谣是民间自由编唱的歌谣，如儿歌、童谣等，歌词最为浅近，没有任何格式、韵律的规定与束缚，顺口可歌即可表情达意。《红楼梦》中跛足道人即兴编唱的《好了歌》，第83回说到的街上流传的儿歌“宁国府，荣国府，金银财宝如粪土。吃不穷，穿不穷，算来总是一场空”（83·1196），属于这类歌曲。

二、歌行体

歌行体是乐府民歌的一种体式。乐府产生于秦汉，本来是管理音乐的机构，当时的诗歌是配乐演唱的，所以这种歌曲也称为

① 安葵：《戏曲“奥拉孔”》，北京：文化艺术出版社1993年版，第36页。

“乐府”或“乐府诗”。这种乐府诗称为“曲”“辞”、“歌”“行”、“吟”、“曲”、“引”、“调”等。到了唐代以后，文人模拟这种诗体而写成的古体诗，也叫“乐府”。

歌行体常常用来铺叙较为复杂的故事情节，可以视为长篇叙事歌曲。歌行体以杂言为主，多口语化，通俗生动，押韵、平仄、对仗比较自由。歌行体诗歌一般有一个大致的格律，诗人有较大的自由空间。

《红楼梦》中属于歌行体的歌曲有《代别离·秋窗风雨夕》、《葬花吟》、《姽婳词》、《芙蓉女儿诔》等几首。

《代别离·秋窗风雨夕》、《葬花吟》、《姽婳词》、《芙蓉女儿诔》都是拟歌行古体的歌曲作品，在《红楼梦》中具有很重要的地位。

三、骚体

骚体诗歌的代表是楚辞，产生于战国时期南方的楚地，以屈原《离骚》为代表，特点是大量使用“兮”字。楚地音乐在战国时期发展水平很高，1978 年湖北随县出土的曾侯乙墓乐器震惊了整个世界，尤其是一套 65 件的大型编钟，以及 2800 多字的乐律铭文，代表了我国古代音乐的巨大辉煌成就。骚体歌曲出现在楚国不是偶然的现象，而是楚地深厚文化积淀的必然结果。“各领风骚”成为才华出众、成就斐然的代名词，说明大家对风、骚的认可，其中，“风”是《诗经》中以黄河流域为主的北方民歌的代称，“骚”就是以楚地民歌为主的南方民歌的代称。

《红楼梦》中属于骚体的歌曲有第 120 回僧道所唱之“我所居兮，青埂之峰。我所游兮，鸿蒙太空。谁与我游兮，吾谁与从。渺渺茫茫兮，归彼大荒”，第 87 回薛宝钗所咏“悲时序”歌曲“四解”，以及第 87 回林黛玉所唱的《琴歌四叠》：

《琴歌四叠》（林黛玉）

风萧萧兮秋气深，美人千里兮独沉吟。

望故乡兮何处，倚栏杆兮涕沾襟。

山迢迢兮水长，照轩窗兮明月光。

耿耿不寐兮银河渺茫，罗衫怯怯兮风露凉。

子之遭兮不自由，予之遇兮多烦忧。

之子与我兮心焉相投，思古人兮俾无尤。

人生斯世兮如轻尘，天上人间兮感夙因。

感夙因兮不可惙，素心如何天上月。

四、俚曲体

俚曲又称俗曲、时调、时曲、小曲、小唱、小调、杂曲等，是明清以来流行于城镇市民阶层歌曲的泛称。俚曲多数由农村的民歌流传衍变而来，经过专业艺人加工，曲调细腻流畅，节奏规整，结构谨严，并常配有乐器伴奏，如琵琶、三弦、月琴等。

俚曲的历史渊源，可以追溯到隋唐五代时期的曲子，甚至更早。俚曲中常见的《闹五更》调，就和南朝陈以前已经流传的《五更转》有着渊源关系，宋代郭茂倩《乐府诗集》第33卷载有《从军五更转五首》，从一更唱到五更，就属于俗曲性质。宋代，城镇经济发达，以瓦肆为中心的市民艺术兴起。明中叶以后，李梦阳、何景明、李开先、袁宏道等人认为诗歌的价值在于“情真”，在于“自然”，在于“任性而发”。他们赞赏《锁南枝》、《劈破玉》一类俗曲，甚至认为是诗歌的典范。明末冯梦龙以《山歌》一书开创私人采辑、出版民歌俗曲风气之先河。他从历史渊源上进一步肯定民歌俗曲，他说：“桑间濮上，国风刺之，尼父录焉，以是为情真而不可废也。”他又指出，民歌俗曲的社会价值乃在于“借男女之真情，发名教之伪药”。清代以后，俗曲继续发展。清初文学家蒲松龄著有《聊斋俚曲集》，其中包括了采用《聊斋志异》题材加以改编的作品，运用了俗曲53种。明代，南北各

地俗曲流传的盛况，在沈德符《万历野获编》中有相当具体的记载，提及曲牌19个，其中如〔傍妆台〕、〔驻云飞〕、〔寄生草〕、〔银纽丝〕、〔打枣竿〕等，久久不衰。明清时期，印刷业有很大发展，俗曲资料传世者不少，但大多为歌词，如清代《太古传宗》、《借云馆曲谱》之附有曲谱者极为罕见。[①]

《红楼梦》中俚曲体裁的歌曲有歌妓云儿唱的《两个冤家》、《豆蔻开花》，冯紫英唱的《可人曲》，蒋玉菡唱的《百媚娇》等。

五、散曲体

散曲，是与戏曲相对而言的，不同于有科白的戏曲。在元代，散曲盛行，一跃而成为诗坛的主要诗歌体裁。

曲的出现与流传，是我国古典诗歌、韵文及音乐发展演进的必然结果。当词的格律日见严格、愈来愈讲究的时候，它逐渐成为了文人手中的专利品，因失去与民间的联系而失去光泽。

散曲主要可分为小令、套曲两大类。

小令一般指独立的只曲，它大多来源于民间流行小调。王骥德《曲律》说："渠所谓小令，盖市井所唱小曲也。"小令通常是指单个曲子，也可以包括重头、带过曲、集曲等多种变体。重头指同一曲调重复两首或两首以上者，用以合咏一事或分咏数事，各首之间一般需换韵。带过曲指宫调相同、音律能衔接的两个或至多三个曲调连缀在一起，首尾一韵，共咏一事。因尚未成套，故仍属小令范畴。集曲则盛行于南曲，指取各曲中零句所组成的一个新调。

套曲又称套数、散套或大令。它是一种更加复杂的结构，吸收了唐宋大曲、转踏、诸宫调等联套方法，把同一宫调若干曲子按照一定次序联缀起来。它必须具备三个条件：至少必须同一宫调两支或两支以上曲子，不论长短必须一韵到底，一般都要有尾声。套曲一般为十曲左右，最长有三十四曲（刘时中《上高监司》第二套），

---

① 参阅《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》"俗曲"词条，北京：中国大百科全书出版社1989年版。

戏曲中最长套曲为二十六曲（孟汉卿《魔合罗》第四折）。[①]

《红楼梦》中属于散曲的歌曲主要有《好了歌注》和贾宝玉在“太虚幻境”所听到的《红楼梦》曲，前者属于只曲，后者属于套数。

六、剧曲体

剧曲是伴随着戏曲的发展而出现的。宋元杂剧、明传奇和清中叶以后花部鼎盛，是我国戏剧发展的三个高峰。《红楼梦》成书时期，正值我国剧坛花雅争雄、争奇斗艳的繁盛时期，书中的演戏情况充分体现了这一时代特征。第17、18回元妃省亲贾府演出《豪宴》、《乞巧》、《仙缘》、《离魂》、《游园·惊梦》、《相约》、《相骂》等，第19回宁府演出《丁郎认父》、《黄伯央大摆阴魂阵》、《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》等，场面热闹，“倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露，甚至于扬幡过会，号佛行香，锣鼓喊叫之声远闻巷外”，第93回临安伯府演戏“也有昆腔，也有高腔，也有弋腔、梆子腔”，都可以说明清代戏曲的繁荣景象。

《红楼梦》中剧曲演唱大部分都是虚写，没有正面描写，这可能是因为这些作品在当时是家喻户晓的，不必多费笔墨。少数几处着墨较多的描写有第63回芳官唱的《邯郸记·度世》的〔赏花时〕一段，详细写出了歌词。第23回林黛玉听到的《牡丹亭·游园惊梦》是由〔绕池游〕〔引子〕、〔步步娇〕、〔醉扶归〕、〔皂罗袍〕、〔好姐姐〕、〔尾声〕和〔山坡羊〕、〔万年欢〕、〔山桃红〕、〔鲍老催〕、〔双声子〕、〔山桃红〕、〔棉搭絮〕、〔尾声〕组成的两套曲子。

从《红楼梦》的歌唱体裁来看，涉及到了中国传统歌唱的众多形式，也可以算是“歌备众体”了。

---

① 参阅马积高、黄钧主编：《中国古代文学史》（下册），长沙：湖南文艺出版社1992年版，第24—28页。

第三节 《红楼梦》中的代表歌曲分析

一、《红楼梦曲》

《红楼梦曲》出现在第5回中，是《红楼梦》中最为重要的歌曲作品之一，在全书的结构中占有极为重要的地位。同时，因为这一系列歌曲作品暗示了金陵十二钗的命运与结局，成为分析《红楼梦》人物形象、故事情节的重要材料，这十几首歌曲，还成为了《红楼梦》探佚学派研究的重要材料和主要依据之一。

作为歌曲，《红楼梦曲》具有很高的艺术成就，一方面，它继承了唐宋大曲、元散曲的文化传统，同时，又充分体现出了曹雪芹高超的艺术创造力。为了便于分析和免却读者诸君另翻他书对照之烦，现把《红楼梦曲》十四段全部录引于次。

〔引子〕

开辟鸿蒙，谁为情种？都只为风月情浓。趁着这奈何天，伤怀日，寂寥时，试遣愚衷。因此上，演出这怀金悼玉的《红楼梦》。

〔终身误〕

都道是金玉良姻，俺只念木石前盟。空对着，山中高士晶莹雪，终不忘，世外仙姝寂寞林。叹人间，美中不足今方信。纵然是齐眉举案，到底意难平。

〔枉凝眉〕

一个是阆苑仙葩，一个是美玉无瑕。若说没奇缘，今生偏又遇着他，若说有奇缘，如何心事终虚化？

一个枉自嗟呀，一个空劳牵挂。一个是水中月，一个是镜中花。想眼中能有多少泪珠儿，怎经得秋流到冬尽，春流到夏！

〔恨无常〕

喜荣华正好，恨无常又到。眼睁睁，把万事全抛。荡悠

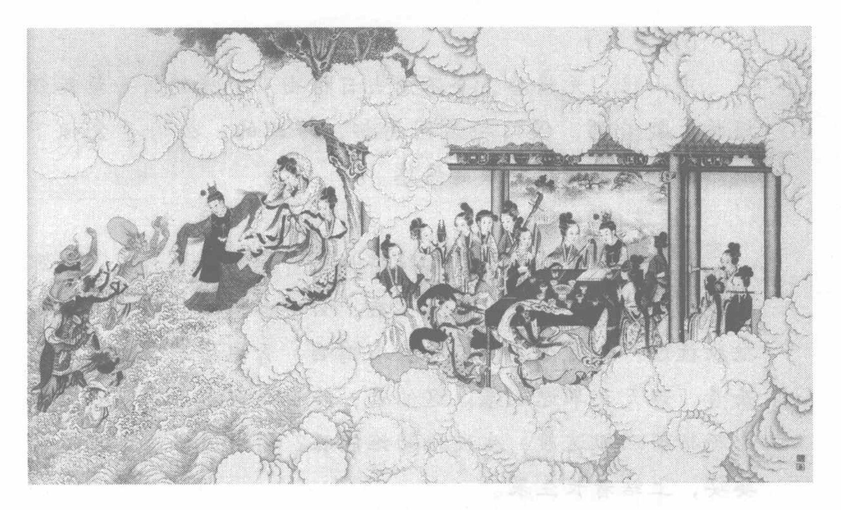


图25　警幻仙曲演红楼梦

悠，把芳魂消耗。望家乡，路远山高。故向爹娘梦里相寻告：儿命已入黄泉，天伦呵，须要退步抽身早！

〔分骨肉〕

一帆风雨路三千，把骨肉家园齐来抛闪。恐哭损残年，告爹娘，休把儿悬念。自古穷通皆有定，离合岂无缘？从今分两地，各自保平安。奴去也，莫牵连。

〔乐中悲〕

襁褓中，父母叹双亡。纵居那绮罗丛，谁知娇养？幸生来，英豪阔大宽宏量，从未将儿女私情略萦心上。好一似，霁月光风耀玉堂。厮配得才貌仙郎，博得个地久天长，准折得幼年时坎坷形状。终久是云散高唐，水涸湘江。这是尘寰中消长数应当，何必枉悲伤！

〔世难容〕

气质美如兰，才华阜比仙。天生成孤癖人皆罕。你道是啖肉食腥膻，视绮罗俗厌，却不知太高人愈妒，过洁世同嫌。可叹这，青灯古殿人将老，辜负了，红粉朱楼春色阑。到头来，依旧是风尘肮脏违心愿。好一似，无瑕白玉遭泥陷，又何须，王孙公子叹无缘。

〔喜冤家〕

中山狼，无情兽，全不念当日根由。一味的骄奢淫荡贪还构。觑着那，侯门艳质同蒲柳，作践的，公府千金似下流。叹芳魂艳魄，一载荡悠悠。

〔虚花悟〕

将那三春看破，桃红柳绿待如何？把这韶华打灭，觅那清淡天和。说什么，天上夭桃盛，云中杏蕊多。到头来，谁把秋捱过？则看那，白杨村里人呜咽，青枫林下鬼吟哦。更兼着，连天衰草遮坟墓。这的是，昨贫今富人劳碌，春荣秋谢花折磨。似这般，生关死劫谁能躲？闻说道，西方宝树唤婆娑，上结着长生果。

〔聪明累〕

机关算尽太聪明，反算了卿卿性命。生前心已碎，死后性空灵。家富人宁，终有个家亡人散各奔腾。枉费了，意悬悬半世心，好一似，荡悠悠三更梦。忽喇喇似大厦倾，昏惨惨似灯将尽。呀！一场欢喜忽悲辛。叹人世，终难定！

〔留余庆〕

留余庆，留余庆，忽遇恩人，幸娘亲，幸娘亲，积得阴功。劝人生，济困扶穷，休似俺那爱银钱忘骨肉的狠舅奸兄！正是乘除加减，上有苍穹。

〔晚韶华〕

镜里恩情，更那堪梦里功名！那美韶华去之何迅！再休提绣帐鸳衾。只这带珠冠，披凤袄，也抵不了无常性命。虽说是，人生莫受老来贫，也须要阴骘积儿孙。气昂昂头戴簪缨，气昂昂头戴簪缨，光灿灿胸悬金印，威赫赫爵禄高登，威赫赫爵禄高登，昏惨惨黄泉路近。问古来将相可还存？也只是虚名儿与后人钦敬。

〔好事终〕

画梁春尽落香尘。擅风情，秉月貌，便是败家的根本。箕裘颓堕皆从敬，家事消亡首罪宁。宿孽总因情。

〔收尾·飞鸟各投林〕

为官的，家业凋零，富贵的，金银散尽，有恩的，死里逃生，无情的，分明报应。欠命的，命已还，欠泪的，泪已尽。冤冤相报实非轻，分离聚合皆前定。欲知命短问前生，老来富贵也真侥幸。看破的，遁入空门，痴迷的，枉送了性命。好一似食尽鸟投林，落了片白茫茫大地真干净！

这套《红楼梦曲》，计由〔引子〕、〔终身误〕、〔枉凝眉〕、〔恨无常〕、〔分骨肉〕、〔乐中悲〕、〔世难容〕、〔喜冤家〕、〔虚花悟〕、〔聪明累〕、〔留余庆〕、〔晚韶华〕、〔好事终〕、〔收尾·飞鸟各投林〕十四个段落组成，前有引子，后有尾声，中间部分由十二段曲牌连缀而成。

从歌词的节奏和语调、语气等综合来看，这十四段融歌唱、器乐演奏、舞蹈为一体的乐舞速度各不相同，其布局继承了唐宋歌舞大曲传统，总体上符合唐宋大曲的散、慢、中、快格局，其中慢速、中速有一定的反复，还包含了两次速度较快的小高潮。

唐宋大曲是中国歌舞大曲艺术发展的巅峰，对其后的音乐、戏曲艺术产生了极为深远的影响。唐大曲的结构也有不同情况，典型结构由"散序——中序、拍序或歌头——破或舞遍"三大部分组成。散序，即开始的散板部分，一般由器乐演奏散板乐曲的若干遍。散序后有一个称为"靸"的连接过渡段。中序、拍序或歌头是节奏固定的慢板段落，由若干段组成，有歌、器乐，有时也有舞蹈。其后则有"攧"和"正攧"过渡到略快。破或舞遍则由散板入节奏，逐步加快，以至极快，由"入破"（散板）、"虚催"（由散板入节奏）、"衮遍"（较快）、"实催"（更快）、"衮遍"（极快）、"歇拍"（减慢）、"煞衮"（结束，通常为快速，也有例外，如《霓裳羽衣曲》结尾就是慢速收煞。据《新唐书·礼乐志》记载："凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》"将毕，引声益缓），形成大致如下的速度布局：

阶段：	散序——中序——破——
段落：	散序—靸—中序—擷、正擷—入破—虚催—衮遍—实催—衮遍—歇拍—煞衮
速度：	散——慢—略快——散—慢—较快—更快—极快—减慢—快（慢）

图 26　唐大曲结构示意图

通过对照，我们可以发现《红楼梦曲》十四段在速度布局上与唐大曲有渊源关系。

为了便于分析，我们把这套曲子的十四个段落依次标记成：引子、曲 1、曲 2、曲 3、曲 4、曲 5、曲 6、曲 7、曲 8、曲 9、曲 10、曲 11、至曲 12、尾声，其速度的布局大体如下：

引子（散）—曲 1 曲 2（慢）—曲 3（中）—曲 4（慢）—曲 5（中）—曲 6（慢）—曲 7（稍快）—曲 8（慢）—曲 9（中）—曲 10（稍快）——曲 11 曲 12（中）—尾声（快）

从速度布局来看，曲 7（〔喜冤家〕）大约处于整个套曲的黄金分割点上，满腔怨恨，情绪激昂，仄声韵，开口音，字音响亮，力度较大，短句较多，速度较快，在此形成了第一个速度、力度、情绪高潮；曲 10（〔留余庆〕）正好处于整个作品的后一半（曲 7 至尾声）七支曲子的黄金分割点上，句式短促，在此形成了第二个速度高潮；尾声"飞鸟各投林"则连续使用短句，铺排句型，应是速度最快的一段，全曲在快速的高潮中结束。纵观整个套曲布局，错落有致，张弛相宜，非常合理。

此外，这些曲牌不见著述，也不符合"一韵到底"的联套规则，显见是《红楼梦》作者在传统基础上的创新之作，正如书中借境警幻仙子之口的提示那样，"此曲不比尘世中所填传奇

之曲，必有生旦净末之则，又有南北九宫之限。此或咏叹一人，或感怀一事，偶成一曲，即可谱入管弦”，正是此套曲突破各种宫、韵限制的注脚。

表 5 《红楼梦曲》分析简表

曲名	押韵字	句式	速度	基本情绪
《引子》	蒙种浓衷梦	长短结合	散	惆怅
《终身误》	姻盟林信平	长句为主	慢	思虑
《枉凝眉》	葩瑕他化呀挂花夏	长句	慢	感伤
《恨无常》	好到抛耗高告早	长短结合	中	感叹
《分骨肉》	千闪年念缘安连	长句为主	慢	哀痛
《乐中悲》	亡养量上堂郎长状唐当伤	长句为主	中	赞叹
《世难容》	兰仙罕膻厌嫌阑愿陷缘	长句为主	慢	赞叹
《喜冤家》	兽由构柳流悠	短句为主	稍快	激愤
《虚花悟》	破何和多过哦墓碌磨躲娑果	长句为主	慢	惜惋
《聪明累》	明命灵宁腾梦倾定	长短结合	中	讽诫
《留余庆》	庆亲穷兄穹	短句	稍快	喜悦
《晚韶华》	情名衾命缨近敬	长句	中	感叹
《好事终》	尘本情	长短结合	中	感叹
《收尾》	零尽应尽定幸门林净	短句为主	快	感叹

二、《葬花吟》

第 27 回林黛玉哭唱的《葬花吟》是一首非常著名的歌曲，人们心目中的林黛玉常常是与荷锄葬花、低吟暗泣的动人形象联系在一起的，与这首动人的歌曲有很大的关系。

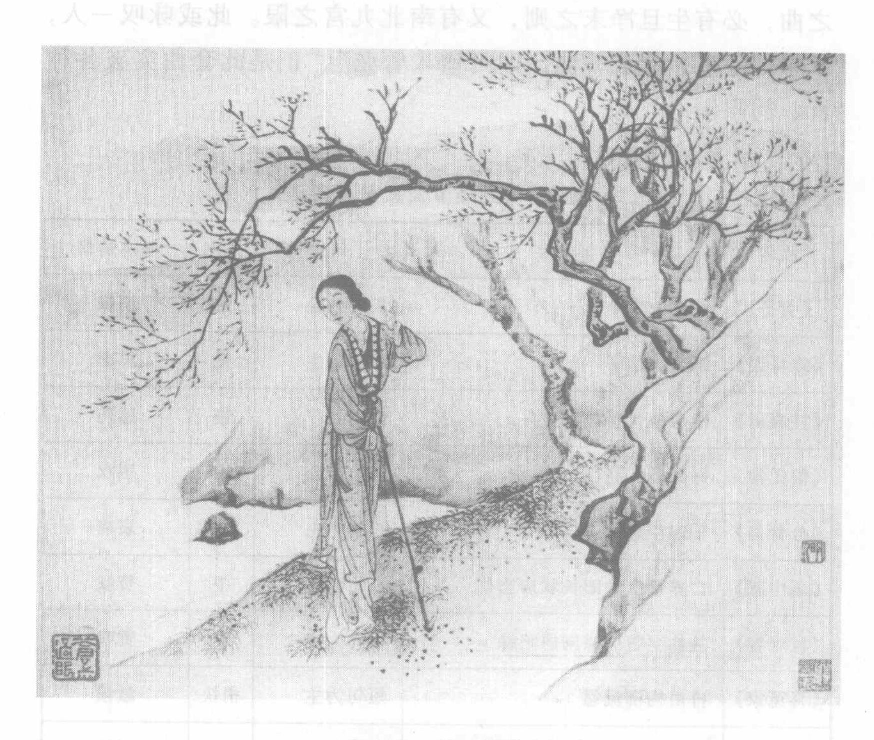


图27　黛玉葬花

《葬花吟》是歌行体长歌，这种体裁在唐代已经算是“古体”了。曹雪芹的这支歌更是写得凄楚幽美、哀婉动人：

> 花谢花飞花满天，红消香断有谁怜？
> 游丝软系飘春榭，落絮轻沾扑绣帘。
> 闺中女儿惜春暮，愁绪满怀无释处，
> 手把花锄出绣闺，忍踏落花来复去。
> 柳丝榆荚自芳菲，不管桃飘与李飞。
> 桃李明年能再发，明年闺中知有谁？
> ……
> 花魂鸟魂总难留，鸟自无言花自羞。

愿奴胁下生双翼，随花飞到天尽头。
天尽头，何处有香丘？
未若锦囊收艳骨，一抔净土掩风流。
质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟。
尔今死去侬收葬，未卜侬身何日丧？
侬今葬花人笑痴，他年葬侬知是谁？
试看春残花渐落，便是红颜老死时。
一朝春尽红颜老，花落人亡两不知！

这首歌的基调是悲叹凄切的，落花、香丘、死亡、埋葬，一系列词汇营造出浓烈的悲凉气氛。“花谢花飞花满天，红消香断有谁怜”是对大自然的殷切关怀；“尔今死去侬收葬，未卜侬身何日丧”是对自身的深切忧虑；“质本洁来还洁去，强于污淖陷渠沟”是对天地的剖心明志；“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”是人生无尽的感伤；“天尽头，何处有香丘？”则是近乎呐喊的质询。

“情动于中，故形于声”。凄楚动人的歌唱，表达了林黛玉内心的情感活动。贾宝玉是个“知音”，他认为乐能“入骨”（第93回），难怪他听了一曲《葬花吟》，引发了“恸倒山坡之上”而“心碎肠断”的强烈情感体验。

不独宝玉如此，天下有情人谁不为之断肠！曹雪芹的知音之一脂砚斋在批语中说：“余读《葬花吟》至再至三四，其凄楚感慨，令人身世两忘，举笔再四不能下批。有客曰：先生身非宝玉，何能下笔？即字字双圈，批词通仙，料难遂颦儿之意，俟看玉兄之后文再批。噫唏！阻余者想亦《石头记》来的，故停笔以待。”（甲戌本回末批语。庚辰本眉批，文字略同。）由此足见《葬花吟》的艺术魅力。

三、《好了歌》

《好了歌》出现在第1回中，是跛足道人即兴编唱的讽喻性

歌谣，辞虽浅近，义理颇深。

世人都晓神仙好，惟有功名忘不了！
古今将相在何方？荒冢一堆草没了。

世人都晓神仙好，只有金银忘不了！
终朝只恨聚无多，及到多时眼闭了。

世人都晓神仙好，只有姣妻忘不了！
君生日日说恩情，君死又随人去了。

世人都晓神仙好，只有儿孙忘不了！
痴心父母古来多，孝顺儿孙谁见了？

从歌词结构来看，这首歌每一段都是以“世人都晓神仙好”为起句，共四段，每段四句，每句七字，结构规整，系四句头方整性结构的多次反复。其音乐结构应是一段旋律配以多段歌词并多次重复咏唱的“分节歌”形式。这是群众歌曲中最为常见的一种结构形式。

这首歌的歌词极为浅近，对仗、用韵均不讲究，只是顺口可歌，与社会上流行的大实话、颠倒歌相似，属于顺口溜的类型。但却蕴含着深刻的人生哲理，具有讽喻、劝世功用，因而并不枯燥，大俗之中可见大雅。这类体裁的歌曲诙谐风趣、通俗易懂，因而为大众所喜闻乐见，佳作可以不胫而走，广为流传。近来，互联网上有一首广为流传的《贪官的“好了歌”》，是《好了歌》的当代模仿作品，作者署名 Joke，笔者下载时已经有 13281 位读者读过此文，点击率很高。这首歌针砭时弊，颇有“伤时骂世”之感。今录于此，以资对照。

《贪官“好了歌”》[1]

贪官只晓当官好，只有金钱忘不了，

在位只恨聚无多，及到多时进去了。

贪官只晓当官好，惟独美女忘不了，

在家日日说恩情，出门却去随她了。

贪官只晓当官好，惟有功名忘不了，

今朝黄牛在何方，拱手跑官铺路了。

贪官只晓当官好，儿孙嫡系忘不了，

提干转正工资多，任人唯贤莫谈了。

贪官只晓当官好，吃拿卡要忘不了，

苦的都是老百姓，党风党纪败坏了。

贪官只晓当官好，争权夺利忘不了，

戴上乌纱索受贿，人格廉耻不要了。

贪官只晓当官好，可叹廉官太少了，

冷眼怒目瞅四方，腐败不反不得了！

四、《代别离·秋窗风雨夕》

《代别离·秋窗风雨夕》出现在第45回，是林黛玉病中，夜听秋雨淅沥，触景生情，心潮起伏，拟唐代张若虚《春江花月夜》之格，创作并吟诵的一首歌曲。张若虚的《春江花月夜》是一首非常著名的七言歌行体诗歌，在中国诗歌史上久负盛名。试把二者对照如下：

① 网址：http://www.jokescn.net/ReadNews.asp?NewsID=5413，作者：Joke，发表日期：2001年5月26日，2006年5月1日下载。

表6　《代别离·秋窗风雨夕》、《春江花月夜》对照表

春江花月夜	代别离·秋窗风雨夕
春江潮水连海平，海上明月共潮生； 滟滟随波千万里，何处春江无月明。 （平、生、明押韵，平声韵）	秋花惨淡秋草黄，耿耿秋灯秋夜长。 已觉秋窗秋不尽，那堪风雨助凄凉！ （黄、长、凉押韵，平声韵）
江流婉转绕芳甸，月照花林皆似霰。 空里流霜不觉飞，汀上白沙看不见。 （甸、霰、见押韵，仄声韵）	助秋风雨来何速！惊破秋窗秋梦绿。 抱得秋情不忍眠，自向秋屏移泪烛。 （速、绿、烛押韵，仄声韵）
江天一色无纤尘，皎皎空中孤月轮。 江畔何人初见月，江月何年初照人。 （尘、轮、人押韵，平声韵）	泪烛摇摇爇短檠，牵愁照恨动离情。 谁家秋院无风入？何处秋窗无雨声？ （檠、情、声押韵，平声韵）
人生代代无穷已，江月年年只相似。 不知江月待何人，但见长江送流水。 （已、似、水押韵，仄声韵）	罗衾不奈秋风力，残漏声催秋雨急。 连宵脉脉复飕飕，灯前似伴离人泣。 （力、急、泣押韵，仄声韵）
白云一片去悠悠，青枫浦上不胜愁。 谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼。 （悠、愁、楼押韵，平声韵） （下略四段）	寒烟小院转萧条，疏竹虚窗时滴沥。 不知风雨几时休，已教泪洒窗纱湿。 （沥、湿押韵，仄声韵）

通过上表，可以清楚地看到，两首诗都是两联一韵，换韵频繁，基本上是平声韵与仄声韵交替使用。平声韵声音圆润，给人以平和的感觉，而仄声韵声音急促、降煞，给人以凄切悲凉的声音印象，再加上凄凉悲伤的歌词，更加感人。

五、《豆蔻开花》等俚曲四首

《红楼梦》第28回有一次非常集中的歌唱描写。贾宝玉、冯紫英、薛蟠、蒋玉菡、锦香院妓女云儿以及“许多唱曲儿的小厮”等人聚会，酒筵中他们唱了许多歌曲，其中的五首为：

《两个冤家》（云儿演唱）

两个冤家，都难丢下，想着你来又记挂着他。两个人形容俊俏，都难描画。想昨宵幽期私订在荼蘼架，一个偷情，

一个寻拿，拿住了三曹对案，我也无回话。

《豆蔻开花》（云儿演唱）

豆蔻开花三月三，一个虫儿往里钻。钻了半日不得进去，爬到花儿上打秋千。肉儿小心肝，我不开了你怎么钻？

《可人曲》（冯紫英演唱）

你是个可人，你是个多情，你是个刁钻古怪鬼灵精，你是个神仙也不灵。我说的话儿你全不信，只叫你去背地里细打听，才知道我疼你不疼！

《百媚娇》（蒋玉菡演唱）

可喜你天生成百媚娇，恰便似活神仙离碧霄。度青春，年正小，配鸾凤，真也着。呀！看天河正高，听谯楼鼓敲，剔银灯同入鸳帏悄。

笔者认为这几首作品属于明清以来广为流行的俚曲体裁，依据有以下几点：

①书中有明确交待。第 28 回贾宝玉和冯紫英、薛蟠、蒋玉菡等人一起在冯紫英家聚会饮酒，贾宝玉发一新酒令，规则规定“酒面要唱一个新鲜时样曲子”，已指明是当时流行的时曲。

②从使用场合来看，这几首歌出现在城市居民的酒席宴上，是行酒令时所唱，参加者是锦香院妓女云儿、薛蟠、冯紫英、蒋玉菡等，他们大多数文化水平不高，人物身份、活动场所均与俚曲的传唱情况相吻合。

③从歌词内容来看，明清俗曲的内容大量是爱情婚姻、思妇游婿的闺情等，题材范围相当狭窄。少数作品宣扬金玉满堂、天命迷信，爱情题材也常常沾染、甚至完全陷入猥亵庸俗、放纵情欲的低级趣味。因此，俗曲也常常受到批评。例如，明代沈德符

就认为，俗曲“不过写淫蝶情态，略具抑扬而已”①。对照这几首歌的内容，与此情形完全符合，不仅全部是表现男女私情的歌曲，而且其中的《豆蔻开花》还是很露骨的“黄色歌曲”。

④从文辞风格来看，除贾宝玉一首文辞优雅外，其余几首都是非常口语化、生活化的用词，风格与明清俚曲一致。

⑤综合比对，明清俚曲与这几首歌有很多共同之处，文辞、内容、风格、句式等等，均可以互相印证。现随便举出二例如下，读者可以自行对照。

《杨柳青青》（急催玉歌　明龚正我辑）②

杨柳青青，江头春又来；燕子飞飞，海棠花正开。终日望多才，多才不见来。一点芳心，芳心难把歪。断想云山，云山多阻隔。相思病儿恹恹害，终日里愁无奈。睹物好伤情，物在人何在？俏冤家另有甚么人儿在？将奴就丢开，将奴就丢开。

《姐儿门前一道沟》（倒搬桨　清无名氏辑）③

姐儿门前一道沟，沟里绿水向东流，怕见茨菇叶儿烂，莲子花开少并头。令奴忧，令奴愁，天高银汉阻牵牛，嗳，天高银汉阻牵牛。

这几首俚曲，歌词质朴，风格浅近，是我国明清时期俚曲盛行的体现。同时，这些歌曲出自妓女、冯紫英等人之口，反映了他们各自的文化品味和知识修养，符合他们各自的身份，如闻其声，如见其人。人谓《红楼梦》诗词皆“按头制帽”，与书中人物性格、形象极为吻合，由此观之，此言不虚。

① 《万历野获编》卷二十五“词曲”。参阅《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“俗曲”词条。

② 蒲泉、群明编：《明清民歌选·甲集》，上海：上海出版公司1956年版，第45页。

③ 蒲泉、群明编：《明清民歌选·乙集》，上海：上海出版公司1956年版，第2页。原为清嘉庆年间北京抄本《时兴小唱钞》歌曲之一。

六、《红豆词》

《红楼梦》第28回贾宝玉所唱的《红豆词》文词风格优雅，感情浓烈，意境深邃，是一首不可多得的歌曲精品：

滴不尽相思血泪抛红豆，开不完春柳春花满画楼，睡不稳纱窗风雨黄昏后，忘不了新愁与旧愁，咽不下玉粒金莼噎满喉，照不见菱花镜里形容瘦。展不开的眉头，捱不明的更漏。呀！恰便似遮不住的青山隐隐，流不断的绿水悠悠。

虽然这首歌曲谱并没有流传下来，当时如何演唱今天也已经难得一闻、不得而知，但仅诵读它的歌词，已足可使人感受其优美的声韵、深邃的意境，令人激动不已。当代，这首歌经由著名音乐家刘雪庵作曲、桑桐配伴奏，流传更为广泛，经常出现在各级各类音乐课堂和各种音乐会上，成为许多歌唱家的保留曲目。

曲学大师任二北先生对这首歌也是珍爱有加、推崇备至。他说："余独最喜诵怡红公子所唱曰：'滴不尽相思血泪抛红豆（歌词下略）。'气举凌云，声铿掷地，风飞水涌，荡漾无穷，真百诵而不厌也……此调似仙吕宫解三酲而非，极跌宕回环之致，玲珑其声，乃得金玉其质……盖皆为曲苑新裁，艺林雅制，而必不可废者也。"[1] 认为该曲"沉郁之极，语语凝重，而又出而清灵之极，不着痕迹。"[2] 此评甚确，可资参考。

---

① 任讷：《曲谐》，北京：中华书局，民国十九年十二月版，卷一第一册，第54—56页。

② 同①。

第四节　从《红楼梦》歌唱看我国古代歌唱文化[①]

《红楼梦》有如此丰富的歌唱活动，有如此深厚的歌唱文化内涵，绝不是无源之水、无本之木，而是极为悠久、极为璀璨的中华歌唱文化积淀的体现与反映，毫无疑问，它是中国歌唱文化孕育出的产物。

正如博阿斯所说："任何一个民族的文化只能理解为历史的产物，其特性决定于各民族的社会环境和地理环境。"[②] 我们在《红楼梦》中所看到的歌唱，可以算作歌唱文化浅层的外在表象，其存在的真正的原因要到更深的文化层中去寻找，就像我们能看见的冰山只是整个冰山的一角，它的绝大部分都沉没在水面之下一样。

为了全面理解《红楼梦》中的歌唱，我们有必要对我国丰富多彩的古代歌唱文化略作展示，稍作对照。

一、多姿多彩的古代歌曲

歌唱是人类一种近乎本能、非常自然的艺术活动，它的产生可能和人类的历史一样久远。我国古代的歌唱艺术十分繁荣，曾经达到令人惊叹的程度。我国号称为"礼乐之邦"，这绝不是一句空泛的溢美之词，而是和许许多多的事实联系在一起的。中国古代礼乐高度发达，歌唱也有着悠久的历史传统和丰富的文化内涵。

在我国悠久的发展历史中，出现了许多优秀的歌曲和歌唱家。相传黄帝时期流传过孝子在野外守护亲人尸体时所唱的一首《弹歌》：

---

① 本节一些内容取自《我国古代歌唱艺术管窥》一文，已征得作者朱洁琼同意，特此说明并致谢！

② 博阿斯著，金辉译：《原始艺术》，上海：上海文艺出版社 1989 年版，第 8 页。

断竹，续竹，飞土逐宍。①

简短的歌曲，把古代人们制作弓箭、发射泥丸、追逐野兽的场面生动地勾画出来了。

《吕氏春秋·音初篇》记载了很多上古时期的原始古歌，反映了远古歌唱风俗的基本状况。比如其中有关于东、南、西、北四方地域民歌起源的记载，现择其二援引如下：

其一：

禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰："候人兮猗"，实始作为南音。

其二：

有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若谥隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反，二女作歌，一终曰："燕燕往飞"，实始作为北音。②

这里，作为南方、北方地区民歌起源的《候人歌》和《燕燕往飞》都很简短，是非常质朴的原始古歌。

随着时间的推移，音乐艺术也在不断地发展。《礼记·郊特牲》中记载的"伊耆氏"蜡祭歌曲"土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽"已较《候人歌》远为复杂。而《吕氏春秋·古乐篇》记载的"葛天氏之乐"已经是具有相当规模的歌舞套曲了：

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1981年版，第5页。宍，古"肉"字。

② 张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社1993年版，第162页。

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《逐草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。①

这种复杂的歌舞活动，和《尚书·舜典》所记载的“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和”以及“击石拊石，百兽率舞”可以互相印证，“总禽兽之极”歌舞表演的具体形态，大概就是“百兽率舞”。这种“操牛尾投足以歌”表演形式的存在，还得到出土文物的有力支持，近年来，我国西北地区出土了数个彩绘内容非常相似的彩陶盆，证明这些文献记载是很有依据的，这种歌舞活动的确曾经盛行过。例如，1973 年青海大通县上孙家寨出土的一个舞人彩陶盆，年代约在公元前 2500 年左右。



图 28　上孙家寨出土的舞人彩陶盆

《红楼梦》第 41 回林黛玉在揶揄刘姥姥时曾经说过“当日圣乐一奏，百兽率舞，如今才一牛耳”（41·566）。“圣乐一奏，

① 张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社 1993 年版，第 139 页。

百兽率舞”典出《尚书》。《尚书·舜典》记载舜帝命夔掌管音乐，夔说“击石拊石，百兽率舞”；《尚书·皋陶谟》描绘乐舞场面为“戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏”、“笙镛以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪”。“圣乐”、“百兽率舞”、“鸟兽跄跄”、“凤凰来仪”所指的就是曾经让孔子“三月不知肉味”的“韶”乐，又称“箫韶”，被认为是古代乐舞的最高典范，孔子对《韶》的评语是“尽善尽美”。同时，我们还可以看出，大观园匾题“有凤来仪”也是渊源于此。

周代，采集民间歌谣还被纳入了国家法制体系。《左传·襄公十四年》载师旷语：“遒人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。”杜预注：“工，乐人也。献其技艺，以喻政事。徇于路，求歌谣之言。”

《礼记·王制》记载：“天子五年一巡狩……命大师陈诗以观民风。”《汉书·食货志》：“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子。”

秦汉时期，国家政府设立“乐府”，这是收集、整理民间歌曲的专业音乐机构，在记录、保存和推广民歌方面发挥了重要作用。从此，民间歌曲又被赋予了一个有意思的新名称——“乐府”。宋人郭茂倩所编纂的《乐府诗集》是继《诗经》之后中国歌曲集的又一个里程碑。其中，《孔雀东南飞》、《木兰辞》、《陌上桑》等作品代表了我国歌唱艺术一个时代的发展水平。其后，唐诗、宋词、唐宋大曲、南戏、北曲、元散曲、金元杂剧、明清传奇、明清俚曲，等等，各种歌唱艺术异彩纷呈，使得我国古代的歌唱文化的历史积淀达到了非同寻常的厚重程度。

我们对照《红楼梦》中的的诗歌吟咏，我国古代的各种歌唱题材历历在目，渊源有自。

二、历史久远的歌诗传统

《红楼梦》第9回，贾宝玉的书童李贵模仿学堂读诗“呦呦鹿鸣，荷叶浮萍”是书中让人难忘的滑稽场面，“满座哄然大

笑"，连一向严肃的贾政"也撑不住笑了"。唱诗、诵诗起源于我国悠久的歌诗传统。

早在远古时期，教育中就已经存在着演唱活动，比如《尚书·舜典》就记载着"夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言"的一段话，表明在远古时代的音乐教育中就有唱歌活动，并且对其教育功能已经有了清醒的认识。

周代是我国礼乐制度形成的奠基时期，从西周初年周公制礼作乐开始，礼乐开始朝制度化方向发展。在一系列具体详尽的礼乐规范之中，唱歌活动具有非常重要的地位。《仪礼·乡饮酒礼》记载：

> 设席于堂廉，东上。工四人，二瑟……工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐：《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。

中国的文化巨人孔子编订了古代优秀歌曲集《诗》，用于教学活动，以"礼、乐、射、御、书、数"六艺培养学生，对歌唱活动产生了深远的影响。墨子说儒家"诵《诗三百》，弦《诗三百》，歌《诗三百》，舞《诗三百》"，司马迁《史记》卷四十七《孔子世家》说"三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音"，足见《诗》三百零五篇在当时对把歌唱活动进一步推向更为广阔范围的巨大影响。

此后，《诗》成为"经"典而称为《诗经》，唱诵诗经成为我国历代学子的必修功课，对歌唱的影响无法估量。比如明代《泰泉乡礼》就曾记载学校的唱歌活动：

> 食后，施午学之教，歌诗或书数……《诗经》：《鹿鸣》、《菁莪》、《关雎》、《四牡》、《伐木》、《棠棣》、《蓼莪》、《采

蘩》、《采蘋》、《南山有台》、《缁衣》、《淇奥》，抑诸篇有关系可歌者各一篇，或古体律诗绝句，情性正、音律和者各二篇……令善歌者为倡，与众同歌，既成声，每班十人，歌于先生之前。用钟鼓，其余箫笙琴瑟之类，以渐教而和之。未升歌者，俱端坐静听。歌毕者复位，其声容温雅和平者，赏之，如躁俗悲淫者，责而教之。①

这里是对“乡饮酒礼”一系列仪式中用乐的规定情况，需要演唱歌曲有《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》，共十二首，还有与之相配合的《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》等器乐演奏。歌唱内容不光有《诗经》，还有其他歌曲，唱得好的受奖赏，唱得不好的受责罚，歌唱有比较严格的要求，由此可见歌唱风气之一斑。

“乡饮酒礼”至清代嘉庆年间尚在延续，道光五年刊《建德县志》卷十“仪礼”记载着“御制诗并谱，嘉庆五年颁发，学宫岁时行乡饮酒礼遵用”，其中有“御制”的《诗经》六首逸诗《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》歌词和曲谱。

其他如燕礼、乡射礼中也有类似的唱歌活动，歌唱、演奏、舞蹈共同构成了一幅幅歌舞图卷。

各种礼仪、教学中的歌诗活动，当然会影响到日常生活，人们日常生活娱乐活动中的诗词唱和相应地也很繁盛，这一点和我国的诗教传统是密不可分的。唐代的歌诗之风非常盛行，留下了很多优秀的歌诗佳话。唐代薛用弱《集异记》中的“旗亭画壁”故事，可以反映当时的歌风之盛，故事梗概为：

开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣齐名。一天，空中飘着小雪，三人一起到旗亭酒楼小饮。宴饮中，忽遇梨园伶

① ［明］黄佐：《泰泉乡礼》，载《文渊阁四库全书》第142册，台北：台湾商务印书馆1986年版，第617页。

官十余人登楼会宴。三人避席于酒楼一隅，拥着炉火观看，并私下约定：我们几个久有诗名，却无法定夺高下，现在可以暗中听她们歌唱，唱谁的诗多，谁就是胜者。第一个歌手打着拍子唱到："寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。"王昌龄很高兴，在墙壁上划了一道作为记号。第二个歌手唱道："开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。"高适很高兴，也在墙壁上划了一道。第一个歌手唱道："奉帚平明金殿开，强将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。"王昌龄又在墙壁上划了一道。王之涣颇为自负，指着歌伎中最漂亮



图29　南宋画家马远的《踏歌图》（局部）

的一位说："她所唱如不是我的诗，我永不与诸位一争高下，如果是我的诗，你们就拜我为师。"等这位歌手出场时，歌声高亢嘹亮、不同凡响，唱的果然是王之涣的名作，歌曰："黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"三人开怀大笑。

由此可见唐代歌风之盛。这一历史久远的歌诗传统，对中国歌唱文化的发展产生了不可估量的重要影响。《红楼梦》第28回贾宝玉、冯紫英、蒋玉菡、薛蟠、锦香院妓女云儿、"唱曲的小子"等人饮酒唱曲，就是这一习俗的真实写照。

三、层出不穷的优秀歌唱家和高超的歌唱技巧

《红楼梦》中有很多歌唱技术高超的歌手，贾府小演员演唱高音可以"歌欺裂石"（第18回），排练歌声也"婉转"（第23回），贾珍的侍妾文花唱曲"喉清嗓嫩"，令人"魄醉魂飞"（第75回），蒋玉菡演唱"声音响亮，口齿清楚，按腔落板"（第93回）。这些都给人留下了很深的印象，也展现了我国古代深厚的歌唱文化积淀。

我国的歌唱艺术有过十分辉煌的历史，有过歌唱家层出不穷的繁荣局面。与西方音乐史有很多作曲家不同，身怀绝技、出神入化的优秀歌唱家在中国音乐史上形成了一道亮丽的景观。

战国时期的《列子·汤问》记载了秦国善歌者秦青、薛谭歌唱"声振林木，响遏行云"这一音乐史上的经典故事：

> 薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之，遂辞归。秦青弗止，饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢，求反，终不敢言归。①

① ［战国］列御寇：《列子》，引自修海林编著《中国古代音乐史料集》，北京：世界图书出版社2000年版，第209页。

韩国善歌者韩娥“余音绕梁，三日不绝”故事记述了我国古代歌唱家韩娥的歌唱逸事：

昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去，而余音绕梁欐，三日不绝。左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁垂涕，相对三日不食，遽而追之，娥还复为曼声长歌，一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之，故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。①

透过过分夸张的迷雾，我们可以看到韩娥善于歌唱的事实。宋代陈旸《乐书》卷一百六十一《乐图论·善歌》写道：

击壤而歌者，尧民也；拥楫而歌者，越人也；援琴而歌者，子夏也；曳履而歌者，曾参也；登木而歌者，原壤也；拾穗而歌者，林类也；鼓盆而歌者，庄周也；叩角而歌者，甯戚也；抚楹而歌者，鲁襄也；弹剑而歌者，冯驩也……武宗以后有陈幻奇、罗庞，咸通中有陈彦晖、邓牵复，皆得奇音，号为善歌者也。②

这里，陈旸一口气列举几十位“善歌者”名字，足见古代“善歌者”之多，歌唱风俗之盛，歌唱文化之繁荣。

宋代郭茂倩辑《乐府诗集·杂歌谣辞》卷八十三也记有上述两则故事，还有王豹“善讴”、绵驹“善歌”、虞公“梁上尘起”等善歌者故事：

卫人王豹，处淇川，善讴，河西之民皆化之。齐人绵

---

① ［战国］列御寇：《列子》，引自修海林编著《中国古代音乐史料集》，北京：世界图书出版社2000年版，第209页。

② ［宋］陈旸：《乐书》，载《文渊阁四库全书》第211册，台北：台湾商务印书馆1986年版，第743页。

驹，居高唐，善歌，齐之右地亦传其业。前汉有鲁人虞公者，善歌，能令梁上尘起。①

唐代许和子唱歌"响传九陌"、可以"一曲止喧"，歌唱技术十分高超：

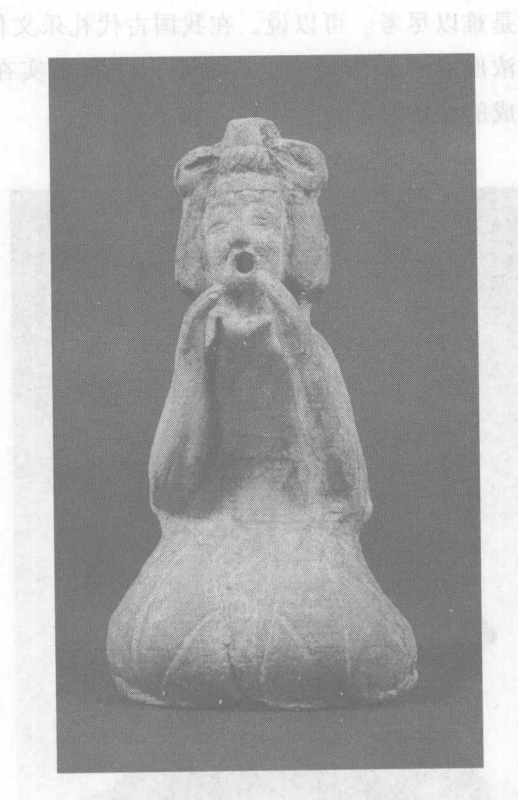


图30　歌唱俑（北朝墓出土）

开元中，有人许和子者，本吉州永新县乐家女也……遇高秋朗月，台殿清虚，喉转一声，响传九陌。明皇尝独召李谟，吹曲逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酺于勤政楼，观者数十万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。

① ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局1979年版，第1164页。

上怒，欲罢宴。中官高力士奏请："命永新出楼歌一曲，必可止喧。"上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是，广场寂寂，若无一人。①

史籍中的此类记载有很多，不胜枚举，还有许多淹没无闻的善歌者，更是难以尽考。可以说，在我国古代礼乐文化的熏陶之下，在非常浓厚的音乐语境之中，歌唱人才辈出实在是顺理成章、水到渠成的必然结果。



图 31　歌唱俑（蜀汉时期）

① ［宋］李昉等编：《太平御览》，北京：中华书局出版 1960 年影印版，第 2587 页。

在歌唱家层出不穷的同时，歌唱技巧、理论都获得了相应的发展。我国古代很重视歌唱技术的培养，《韩非子·外储说右上》就谈到过歌唱教学的技术问题："夫教歌者，使先呼而诎之，其声反清徵者，乃教之"，"教歌者先揆以法，疾呼中宫，徐呼中徵。疾不中宫，徐不中徵，不可谓教"。[①] 古代著名歌唱家秦青、韩娥、王豹、虞公、许和子这些优秀歌唱家的歌唱技巧均达到了极高的程度。从许多资料看，我国古代歌唱在技术要求方面有以下几个特点：

1. 强调高低转折和声音变化

旋律跌宕起伏、声音富有变化、高低音（有时是真假声）转换自如，是中国声乐的一个重要特点。清人徐大椿《乐府传声》提出"高腔轻过"、"低腔重煞"、"顿挫"、"轻重"、"疾徐"等歌唱技术要领，并认为："唱曲之妙，全在顿挫"。[②]

《礼记·乐记》是我国最早系统全面论述音乐的重要文献，是全面总结先秦儒家音乐理论思想的结晶，在中国音乐文化史上产生了无法估量的重要影响，其中的"师乙篇"论及歌唱技巧：

> 故歌者上如抗，下如队[③]，曲如折，止如槁木，倨中矩，句中钩，累累乎端如贯珠。[④]

师乙的这段论述，引起较为广泛的关注，历代注解颇多，例如汉代郑玄、唐代孔颖达分别作过注和疏。

明代章潢撰《图书编》，第一百十五卷绘图阐发"歌法说"，把音区与"上如抗"、"下如队"等歌唱感觉直接对应起来，比如认为"自黄钟至姑洗为一等，而以下如队统之；自南吕至清

---

① ［战国］韩非子：《韩非子》，载《诸子集成》五，香港：中华书局香港分局1978年版，第254页。

② ［清］徐大椿：《乐府传声》，载《中国古代乐论选辑》，北京：中央音乐学院中国音乐研究所编辑出版，1961年版，第434页。

③ 队古时同坠。

④ 吉联抗：《乐记（译注）》，北京：人民音乐出版社1958年版，第54页。

黄钟为一等，而以上如抗统之”等等。

清代大学士李光地撰《古乐经传》卷二有精到的解释：

> 如抗者，其声斗然而升；如队者，其声顿然而落；如折者，转音之清；如槁木者，收音之静，盖无余声、泛调，以夹杂乎其闲，故其高下、作止之节分明。如此，歌有安置齐整而方者，则其倨中矩；歌有宛转回环而圆者，则其句中钩。盖得乎缓急疾徐之中，故其声自与规矩合者。又如此，总一歌之全体而象之，则其声气接续而句字明洁，所谓累累乎端如贯珠也。①

笔者认为，无论是从演唱声音效果来看，还是从歌唱具体方法来看“上”、“下”、“曲”、“止”、“倨”、“句”等等，都体现出对歌唱高低转折和声音变化的要求，如“抗”、如“队”、如“折”、如“槁木”、如“贯珠”、中“矩”、中“钩”等等，都体现出歌唱声音形态的变化多端、流畅自然。这个理论对中国古代歌唱所产生的影响是极为深远的。同时，通过和西方音乐的比较，我们可以发现这样的要求是针对中国音乐变幻多姿的旋律形态提出来的，是中国传统音乐文化孕育出来的理论结晶。

清代刘鹗《老残游记》中有一段非常精彩的歌唱描写，艺人的歌唱技巧令人惊叹，主要特点体现在跌宕起伏、高低转换方面：

> 王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出来的妙境……唱了十数句之后，渐渐的越唱越高，忽然拔了一个尖儿，象一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫绝。哪知她于那极高的地方，尚能回环转折；几啭之后，又高一层，接连有三四叠，节节高起……那王小玉唱

① ［清］李光地：《古乐经传》，载《文渊阁四库全书》第220册，台北：台湾商务印书馆1986年版，第42页。

到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山的三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。约有两三分钟之久，仿佛有一点声音从地下发出。这一出之后，忽又扬起，像放那东洋烟火，一个弹子上天，随化作千百道五色火光，纵横散乱。这一声飞起，即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同她的声音相和相合，有如花坞春晓。耳朵忙不过来，不晓得听哪一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。①

王小玉的歌唱技术出神入化，高低转换自如，一波三折，引人入胜，赢得了热烈的赞誉。

2. 重视气息

现代歌唱理论认为气息是歌唱的动力，歌唱中气息的运用十分重要。我国古代歌唱家也认识到了歌唱气息的重要性，对歌唱的气息运用不断加以强调，关于歌唱气息的论述有很多，如：

古之善歌者必先调其气。其气出自脐间，至喉乃噫其词，而抗坠之意可得而分矣，大而不至于抗越，细而不至于幽散，未有不气盛而化神者矣。②

善歌者必先调其气，氤氲自脐间发，至喉乃噎其词，即分抗坠之音。既得其术，即可致遏云响谷之妙也。③

他们都对气息给予了充分的注意。清代王德晖、徐沅澂《顾误录·沈衣仲养气论》也讲“气由声也，声由气也。气动则

① ［清］刘鹗：《老残游记》，北京：中国文史出版社2002年版，第11页。
② ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》，北京：中华书局1979年版，第742页。
③ ［宋］李昉等编：《太平御览》，北京：中华书局1960年影印版，第2588页。

声发，声发则气振。只要善于“调其气”，就可以得“抗坠之意”，“致遏云响谷之妙”，高低音即可控制自如，对气息的强调是显而易见的。

3. 强调吐字

声乐是音乐化的语言艺术。语言是歌唱的基础，只有“字正腔圆”，才能有效地表情达意，歌唱者在演唱时必须做到咬字、吐字清楚，才能引起人们心灵上的共鸣。尤其是汉语，讲究四声（平、上、去、入）、五音（喉、舌、齿、牙、唇）、四呼（开、齐、撮、合）。这一点，我国古代歌唱家同样是非常注意的。例如：

> 古之善歌者有语谓：当使声中无字，字中有声。凡曲，止是一声清浊高下，如萦缕耳。字则有喉、唇、齿、舌等音不同。当使字字举本，皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块。此谓声中无字。古人谓之如贯珠，今谓之善过度是也。如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此字中有声也。善歌者谓之内里声，不善歌者声无抑扬，谓之念曲声。①

所谓“声中无字”，指的是拖腔时旋律上下游走而字音及发声状态保持不变，清代学者胡彦升撰《乐律表微》卷四即已指出“声中无字，即转声不变字之谓也”。现代声乐也有转换自然的要求。这里提及的“喉、唇、齿、舌”，则是指咬字部位的不同。所谓“字中有声”，则是指“转宫为商歌之”的用腔技巧。

明代魏良辅在《曲律》中说：“曲有三绝：字清为一绝；腔纯为二绝；板正为三绝”②，清代王德晖、徐沅澂《顾误录

① ［宋］沈括：《梦溪笔谈》，北京：时代文艺出版社2001年版，第40页。

② ［明］魏良辅：《曲律》，引自修海林编著《中国古代音乐史料集》，北京：世界图书出版社2000年版，第495页。

·度曲得失》提出"出字真，行腔圆，归韵清，收音准"[①]的演唱标准，清代黄旛绰等著《梨园原·音韵》提出"每发一字，先审其唇、齿、喉、舌、鼻，或半唇、半喉，或半舌、半齿，或半齿、半鼻，均须辨明"[②]，都把吐字作为一个重要的标准。

四、对歌唱功能的认识

《红楼梦》第93回，有贾宝玉听歌后的内心独白：

> 因想着《乐记》上说的是"情动于中，故形于声。声成文谓之音"，所以知声，知音，知乐，有许多讲究。声音之原，不可不察。诗词一道，但能传情，不能入骨，自后想要讲究讲究音律。（93·1318）

这里反映了我国古代对音乐的功能认识。下面谈谈我国古人对音乐及歌唱功能的认识。

在对歌唱的认识上，我国古代有一个"贵人声"传统，这为歌唱艺术的发展营造了极好的文化氛围。据《晋书》卷九十八记载，晋时即有桓温、孟嘉的"丝不如竹，竹不如肉"说法，并认为歌唱与丝、竹乐器相比具有"渐近自然"的特点。明代陶宗仪《说郛》卷一百说"歌者，乐之声也，故丝不如竹，竹不如肉，迥居诸乐之上"。类似的说法在《陶渊明集》卷五、《太平御览》卷五百七十、陈旸《乐书》卷一、卷一百六十等许多古籍中都可以找到，说明这种观念是广为流传、影响深远的。宋人林之奇撰《尚书全解》卷六解释"升歌"、"下管"概念时称："堂上之乐以歌为主，故谓之升歌；堂下之乐，以管为

---

① ［清］王德晖、徐沅澂：《顾误录》，载《中国古典戏曲声论著集成》（九），北京：中国戏剧出版社1959年版，第56页。

② ［清］黄旛绰等：《梨园原》，载《中国古典戏曲声论著集成》（九），北京：中国戏剧出版社1959年版，第17页。

主，故谓之下管”，“歌者在上，匏竹在下，贵人声也”；宋人黄伦撰《尚书精义》卷八也说：“歌者在上，贵人声也，故乐以登歌为贵”；元代燕南芝庵《唱论》也称“取来歌里唱，胜向笛中吹”。这些都表达了古人对声乐功能的独特认识。推崇人声，重视歌唱，使我国古代的歌唱艺术获得了繁荣与发展的良好文化氛围。

我国古代并没有把唱歌当作单纯的娱乐活动，而是把唱歌当作具有许多功能的文化事象对待，并且赋予歌唱以十分重要的地位。因为歌唱是包含了语言的综合音乐艺术，所以唱歌功能不是单一的，而是丰富多样的。对此，古人的认识也是十分深刻的，归纳起来主要有以下几个方面：

1. 歌唱具有抒发感情功能

正如《毛诗序》所说，“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之”。古人的这种认识是非常深刻的，揭示了歌唱的抒情性内在本质，指出唱歌是人类抒发感情的途径，是人类浓郁感情的自然流露，是对言说、喟叹表达的补充，是语言的升华。

2. 歌唱具有育人功能

《尚书·舜典》记载的一段话表明，在远古时代对音乐的教育功能认识已经达到了相当高的程度：

> （舜）帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”①

这里所说的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，指的就是歌唱艺术，它所能起到的作用则集中体现在“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”的性格培养方面，可以使子弟正直

① 冯克诚、田晓娜：《四库全书精编·经部》，青海：青海人民出版社 1998 年版，第 40 页。

而又温和、宽厚而又机敏、刚毅但不暴虐、简洁但不傲慢，是完善道德修养的重要手段。

3. 歌唱具有认识世界功能

歌唱中的歌词、音律都有认识世界的作用，通过唱歌可以提高对自然、社会、人生的认识和领悟，歌唱是认识世界规律的渠道。关于对这项功能的认识，孔子说得非常明白，他说："何莫学夫《诗》?《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。"① 元代书法家赵孟頫也说："可以观民风，可以观世道，可以知人，可以多识草木鸟兽之名，其博如此"②，对通过诵唱诗歌的"可以观"、"多识于鸟兽草木之名"、"可以观世道，可以知人"的认识功能论述得十分清楚。

4. 歌唱具有体察政治、民风功能

我国很早就有采集诗歌以观民风的制度，尤其是西周制礼作乐之后，采集诗歌纳入国家法制体系。《礼记·王制》曰："天子五年一巡狩……命大师陈诗以观民风"；《左传·襄公十四年》载师旷语："《夏书》曰：'遒人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏'"；杜预注："工，乐人也。献其技艺，以喻政事。徇于路，求歌谣之言"；《汉书·食货志》："孟春之月，群居者将散，行人振木铎彻于路以采诗，献之大师，比其音律，以闻于天子"。对于这其中的道理，《乐记》的"乐与政通"理论说得很清楚，宋代陈旸以《乐记》理论为基础，具体阐发为："声音之道常与政相为流通。故政治而俗康，则其歌和以雅；政荒而下怨，则其歌哀以思"③，把歌唱与民间风俗、社会状况紧密联系起来。这种考察思路，与今天音乐人类学"研究文化中的音乐"有某种契合关系。

---

① 杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局 1980 年版，第 185 页。

② ［元］赵孟頫：《松雪斋集》，载《文渊阁四库全书》第 1196 册，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，第 674 页。

③ ［宋］陈旸：《乐书》，载《文渊阁四库全书》第 211 册，台北：台湾商务印书馆 1986 年版，第 742 页。

5. 歌唱具有娱神、礼仪功能

因为歌词可以明确表露心迹，因而，祭祀中的歌唱具有非常重要的地位，具有无法替代的重要作用。我国古代歌曲很多是应用于祭祀仪式的娱神音乐，在祭祀中用歌唱娱悦神灵，表达对天神、地祇、祖先等祭祀对象的歌颂、尊崇与祈求等。"葛天氏"的"八阙"之歌，涉及到祭祀大地（《载民》）、图腾（《玄鸟》）、迁徙（《逐草木》）、祖先（《建帝功》）、日月（《敬天常》）、自然（《依地德》）和祈求五谷丰登（《奋五谷》）、祝祷六畜兴旺（《总禽兽之极》）等等许多方面的祭祀内容。《周礼·春官·大司乐》所规定的祭祀用乐"乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏太簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖"，均包含歌唱的内容。《诗经》中也有许多用于祭祀的歌曲，如《商颂》中的《那》、《烈祖》、《玄鸟》，《周颂》中的《武》、《赉》、《般》《桓》，《大雅》中的《生民》、《公刘》等等，都是用于祭祀的歌曲，具有娱神功能。

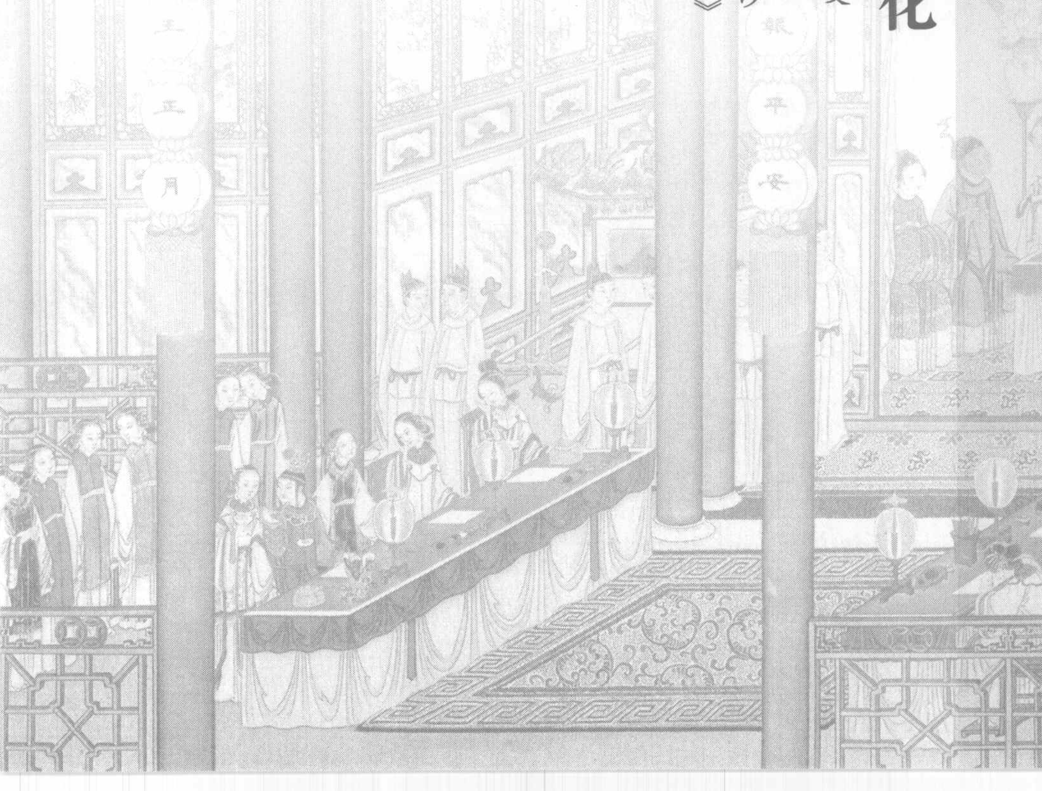
我国古代的歌唱文化给我们留下了丰富的文化遗产，无论是从歌唱技巧角度、从音乐形态角度，还是从文化内涵角度，都很有深入研究的必要。从这个角度说，《红楼梦》中的歌唱活动，为我们深入了解我国古代博大精深的歌唱文化，提供了不可多得的宝贵资料。

第四章

《红楼梦》与中国器乐文化

《红楼梦》中所涉及的器乐文化是中国悠久器乐文化的缩影，是中国器乐文化长期积淀的体现。

本章从乐器和器乐两个方面探讨《红楼梦》所涉及到的器乐文化，鼓、琴、笛三件乐器在《红楼梦》中地位突出，故本章对这三件乐器将给予特殊的关注。



第一节 《红楼梦》中出现的乐器概况

一、出现乐器的基本情况

《红楼梦》中出现的乐器有很多，据笔者统计，书中明确写出来的乐器总计有28种，出现209次，吹、拉、弹、打俱全。其中击奏乐器13种，出现95次；吹奏乐器8种，出现50次；弹拨乐器5种，出现62次；拉弦乐器2种，出现2次。这个统计不包括那些在乐舞活动中必然会出现但没有明确写出来的乐器，也不包括那些虽然是乐器名称的用字但实际不表示乐器的情况，如用于人名的"琴"（薛宝琴、抱琴）、"钟"（秦钟）等字。

依据出现次数和出现的先后排序，这些乐器分别是：

鼓54次，琴53次，笛21次，箫10次，管9次，钟9次，铃8次，笙6次，锣6次，梆子6次，板、磬、瑟、琵琶各3次，筝2次，云板、铙、竽、木鱼、弦索、律管、镛、弦子、提琴（即胡琴）、胡笳、敔、铁马、号筒各1次。

由此可见，鼓、琴、笛、箫、管、钟、铃、笙、锣、梆子、板、磬、琵琶、筝等都是使用较为广泛的乐器，尤其是鼓、琴、笛，不仅出现的次数多，而且均有较为详细的正面描写：第54回有鼓的集中描写，本回鼓出现8次，有大段鼓乐演奏描写，鲜明生动（分析详后）；第76回有笛子的集中描写，本回11次出现笛子名称，有大段细致的描绘，生动感人（分析详后）；第86、87、89三回是古琴的集中描写，三回各出现琴的名称19次、8次、10次，计37次，并有大量的弹琴、听琴、论琴内容，给人印象极为深刻（分析详后）。

有些乐器还可以作进一步的细分，比如，鼓有普通的鼓、拨浪鼓、法鼓、黑漆铜钉花腔令鼓等几种；笛有泛称的普通笛子、铁笛、梅花笛等；箫也有一般的箫、紫竹箫、碧玉箫等；钟有普通的钟、金钟、铜钟等；琴有普通琴、儿童用小琴等；磬有普通

磬、铜磬、白玉比目磬等等，种类非常丰富。

此外，《红楼梦》中还写了一些乐器的部件，如古琴上的鹤山、凤尾、龙池、雁足、君弦、五弦，以及磬槌等等，还提及冰弦、丝弦等等不同的名称。可以说《红楼梦》涉及的乐器种类繁多，非常丰富。

为了便于读者了解《红楼梦》中的乐器及其出现情况，笔者特制一表，乐器排序有两个原则：以出现次数多寡为序，多者在前；次数相同的以出现先后为序，先者在前。

表 7　《红楼梦》中出现的乐器简明一览表

乐器名称	出现次数	所属类别	出现回次
鼓※	54	革/打/膜	1、13（2）、15、18、19、21、22、24、28、29、40、47、50（4）、53、54（8）、57、59、62（3）、63（2）、71、72、75（4）、76、96、97、99（6）、100、101、102（2）、110、119
琴※	53	丝/弹/弦	5、17（2）、22、23、38、41、50、54（4）、63（2）、64、83、86（19）、87（8）、89（10）
笛※	21	竹/吹/气	23、37、41、47、49、50（2）、51、54、76（11）、78
箫	10	竹/吹/气	1、28、41、50、54（2）、71、75（2）、76
管	9	竹/吹/气	1、5、28、41、43、50、54（2）、76
钟	9	金/打/体	2（2）、6、19、29、72、76、92、102
铃	8	金/打/体	9、18、34、50、53、62、90（2）
笙	6	匏/吹/气	11、41、53、54、71、78
锣	6	金/打/体	13、14（2）、19、65、101
梆子	6	木/打/体	59（2）、82、83、92、93
板	3	木/打/体	5、28、93
磬	3	石/打/体	6、40、53
瑟	3	丝/弹/弦	21、51、120

续表

乐器名称	出现次数	所属类别	出现回次
琵琶	3	丝/弹/弦	28（2）、54
筝	2	丝/弹/弦	5、47
云板	1	金/打/体	13
铙	1	金/打/体	15
竽	1	匏/吹/气	21
木鱼	1	木/打/体	25
弦索	1	丝/弹/弦	28
律管	1	竹/吹/气	50
镛	1	金/打/体	51
弦子	1	丝/弹/弦	54
提琴	1	丝/拉/弦	54
胡笳	1	木/吹/气	54
敔	1	木/打/体	78
铁马	1	金/打/体	87
号筒	1	金/吹/气	99

说明：

本表中的乐器名称包括正式出场亮相并演奏的乐器，也包括作者叙述中提及、书中人物言谈中提及、诗词中提及的那些明确指乐器但并未出场亮相的乐器。

“所属类别”一项系按照中国古代传统的“八音”分类法、现代中国民乐分类法、国际通行的“霍—萨体系”三个体系进行的归类，第一个字表示该乐器在古代“八音”分类体系中的类别，第二个字表示该乐器在现代中国民乐分类体系中的类别，第三个字表示该乐器在“霍—萨体系”分类中的类别。例如鼓的归类是“革/打/膜”，表示鼓在“八音”分类中属于“革”类，在现代中国民乐分类中属于“打击”乐器类，在“霍—萨体系”中属于“膜鸣”乐器类。余类推。关于三种分类体系的具体解释，详后。

“出现回次”系指在《红楼梦》原书中的回数。一回中出现一次的仅标出回数，一回中出现多次的在回数后用括号标明本回出现的次数。

二、乐器说明

上表中带有※号的三件乐器在《红楼梦》中地位特殊，下文将专节论述。其他乐器有些较为常见，有些较为少见，或者今已不用，现对这部分乐器作简要的说明。

箫，又名洞箫，吹奏乐器，单管，竖吹。《红楼梦》中箫这件乐器出现 10 次，如第 1 回提及正月十五元宵节“家家箫管，户户弦歌”（1·14），第 28 回提及“住了箫管弄弦索”（28·396）等。箫的历史悠久，舜帝的乐舞就被称为“箫韶”，与箫有关。箫多以竹制作，也有玉制、瓷制等。其形制为：在上端封口的竹节边缘开吹孔，管身开有指孔 6 个，前 5 孔，后 1 孔，下方背面另有出音孔，底端为开管。古代箫也称“竖篴”，清《律吕正义后编》说“明时乃直曰箫，不复有竖篴”，可证箫的名称至明代才最终定型。

管，吹奏乐器，古称筚篥，又称头管等。《红楼梦》中管这件乐器出现 9 次，如第 41 回提到的“箫管悠扬，笙笛并发”（41·565）等。管是中国历史悠久的传统乐器之一，《周礼·春官》已有管的乐器名称，汉郑玄注“管如篴而小，并两而吹之”。近代管主要流行于我国北方，木制，上开八个音孔（前七后一），管口插苇制哨子，可更换。管子音色高亢，在北方管乐中常处于领奏地位。

钟，击奏体鸣乐器，通常以铜铁或合金铸成，是我国古代礼乐的重要组成部分。古代所谓的“乐悬”，其主体部分就是钟和磬组成的金石之乐，而其中的钟又是礼乐之重器。钟和编钟是造价昂贵的乐器，也是地位和尊严的象征，为上层统治者所专有。《红楼梦》有“钟鸣鼎食之家”一说，钟、鼎都是社会地位等级的象征。我国古代钟的合瓦形钟体结构，使得一钟能发出正鼓和侧鼓两个音高不同的音，是我国古代乐工智慧的结晶。湖北随州曾侯乙墓出土的65 件战国编钟，音域达五个半八度，中心音区十二律齐备，可以转调，钟体上 2800 多字的铭文，记录了古代



图32 河南淅川楚墓王孙诰钟

的乐律理论。曾侯乙墓编钟是我国古代音乐辉煌成就的代表作品，被誉为“世界第八大奇迹”。

铃，体鸣类碰击乐器，多为铜、铁等金属制成，史前也有用陶土烧制的陶铃。铃与钟形状相近，但铃一般形体较小，并且腔内或腔外有用以撞击发声的丸或舌，也有无丸无舌、靠多铃互撞发声的情况。《红楼梦》第9回中有“掩耳偷铃”(9·135)、第62回中有“扬铃打鼓”（62·864）等与铃有关的词语。

笙，中国历史悠久的吹奏乐器。《红楼梦》第11回有“笙

簧盈耳”（11 · 160）、第53回有“笙歌聒耳”（53 · 748）等。笙的起源很早，《诗经》里有许多笙的身影，如“我有嘉宾，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是将。”（《诗经 · 鹿鸣》）笙由笙斗、簧片、笙脚、笙苗、笙箍、按音孔等组成。笙斗最早用匏（葫芦）制，后改为木制，也有铜制。簧片最早用竹或苇做成，现用铜制。笙苗用竹管制成。簧数13至19不等。

锣，击奏体鸣乐器。《红楼梦》第13回有“打伞鸣锣”（13 · 179）、第13回有“一棒锣鸣，诸乐齐奏”（14 · 190）等。中国锣的历史悠久，据考古资料，广西贵县罗泊湾一号墓出土一面汉代初期的铜锣。锣的文字记载，首见于唐杜佑《通典》的“铜钹，打沙锣”，宋代陈旸《乐书》也有锣的记载。明清至近代以来，随着民间吹打乐种和众多地方戏曲剧种的发展，锣成为民族乐队中不可或缺的打击乐器。

梆子，碰奏体鸣乐器，多用枣木或红木等硬木制成，两根一副，梆子发音脆而坚实，穿透力强，用于中国各类民族乐队的色彩性打击乐器，常用于梆子腔一类戏曲音乐伴奏。《红楼梦》第59回有“坐更打梆子”（59 · 831）、第93回有“梆子腔”（93 · 1317）等。

板，打击乐器，也称檀板、绰板、拍板，简称为板。常与板鼓合用，共同控制节奏。《红楼梦》第5回写道“轻敲檀板，款按银筝”（5 · 83），表演歌舞《红楼梦曲》，檀板用来节拍。

磬，古代石制打击乐器。《红楼梦》第40回有“白玉比目磬”（40 · 553）、第53回有“磬槌子”（53 · 742）等。磬的历史极为悠久，史前就有粗制的石磬，新石器时代有很多磨制精美的石磬。磬和钟是我国古代礼乐制度中乐悬的主体，王、诸侯、卿大夫、士各等级阶层的钟、磬按《周礼 · 春官 · 大司乐》的礼制规定，分别应为四面、三面、两面、一面排列，不能僭越。

瑟，中国古代的弹拨乐器。《红楼梦》第21回有“擢乱六律，铄绝竽瑟”（21·292）、第51回有“胶柱鼓瑟”（51 · 710）



图33　清代洪昇的紫檀拍板，其上分别刻有“洪”、“昉思”字印

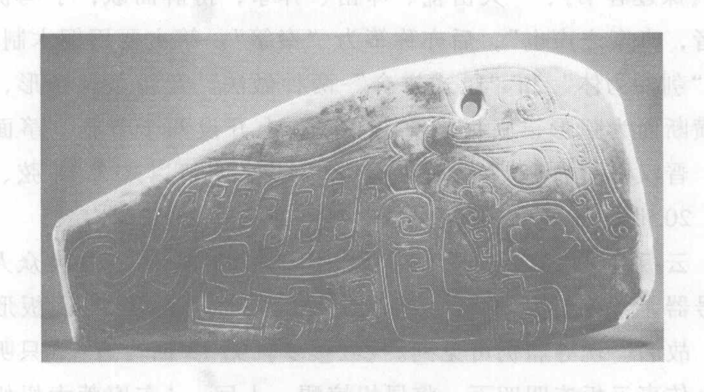


图34　河南安阳武官村出土的商代虎纹大磬

等。瑟的历史久远，《诗经》中有“琴瑟友之，钟鼓乐之”（《诗经·关雎》）、“我有嘉宾，鼓瑟鼓琴”（《诗经·鹿鸣》）、“妻子好合，如鼓瑟琴”（《诗经·常棣》）等，出现的次数达15次，超过琴、笙。瑟的形制是：瑟体多用整木制成，瑟面稍隆起，体中空，体下嵌有底板。瑟的弦数22至25不等，25弦较为常见。

琵琶，广泛用于中国民族乐队的弹拨乐器，以演奏手法命名，右手向前弹称“琵”，向后弹称“琶”。《红楼梦》第28回有锦香院妓女云儿的琵琶弹唱、第54回有贾府“女先儿”琵琶伴奏说书等，多次提及琵琶。琵琶历史悠久，隋唐时非常盛行，有曲颈琵琶、五弦琵琶、六弦琵琶等多种类型，唐代琵琶名家有裴神符、段善本、康昆仑、裴兴奴、曹刚等。20世纪初，琵琶发展为12品，音域达3个八度。30年代初，增为6相18品，解放后，增至6相25品，具备12个半音，可以自由转调。琵琶曲有大曲、小曲之分，《十面埋伏》、《将军令》、《海青拿天鹅》等都是传世名曲。

筝，中国古老的拨弦乐器。《红楼梦》第5回有“轻敲檀板，款按银筝”（5·83）、第47回写柳湘莲“吹笛弹筝，无所不为”（47·651）等。“筝”名称最早见于《史记·李斯列传》的《谏逐客书》：“夫击瓮、叩缶、弹筝，搏髀而歌，乎呜快耳目者，真秦之声也”，后亦称筝为“秦筝”。筝主要用桐木制成，有“刳桐为体”和“匣式拼合”两种做法。音箱呈长条形，面板横断面为弧形，底板平直，在底板上开设两个音孔。筝面张弦，晋汉以前为12弦，唐以后为13弦，明清以来为15弦、16弦，20世纪60年代逐渐增至18弦、21弦、25弦。

云板，过去官府、豪门、寺庙用于报时、报事、集合众人的信号器，常挂于院内大梁。又名“云牌”、“云磬”。因板形似云，故名。现寺庙仍可见到。《红楼梦》第13回写道：“只听二门上传事云板连叩四下，将凤姐惊醒。人回：‘东府蓉大奶奶没了’”（13·175），这里，云板声用作报丧的信号。

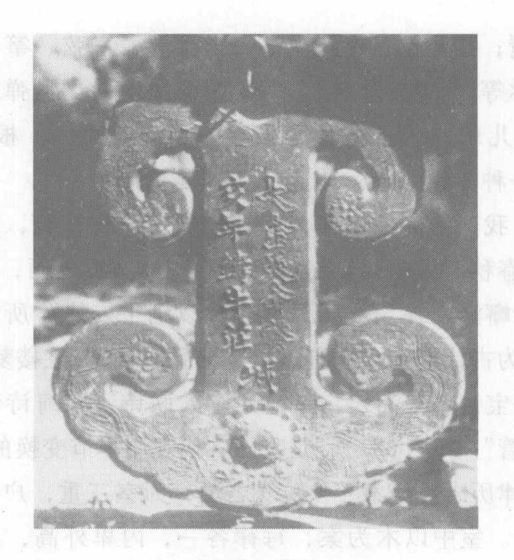


图35　云板

铙，我国古代击奏体鸣乐器，与钟类似，但不能悬挂，只能植奏，一般形体较小，成组出现的称“编铙”。《红楼梦》第15回有“法鼓金铙”（15·202）的音乐场面描写。

竽，竽与笙为同一乐器，区别在于音位排列及簧片数目不同，古代以36簧为竽。春秋战国至汉以前，竽与笙都被视为重要乐器，《韩非子·内储说》载，齐宣王（公元前342—前324在位）“使人吹竽，必三百人”，可见当时竽在音乐中的重要地位。汉唐时期，竽在音乐中的地位逐渐下降，今竽已经不太常见。《红楼梦》第21回有“擢乱六律，铄绝竽瑟”（21·292），提及竽这件乐器。

木鱼，打击乐器，主要用于民间器乐合奏及宗教仪式、僧人诵经等场合。木鱼原系佛教法器，相传佛家认为鱼昼夜不合眼，故刻木为鱼，敲击以警戒僧众昼夜修行。木鱼多用桑木或椿木制作，大木鱼发音低厚，小木鱼发音高亮，声音极有穿透力。《红楼梦》第25回有“只闻得隐隐的木鱼声响”（25·356），此处的木鱼是癞头和尚与跛足道人手中所持法器。

弦索，该词可有多种解释：一种特定乐器的专有名称；指三

弦；指琵琶；指琵琶、三弦与筝；指琵琶、三弦、筝与胡琴；弦乐器的统称等。[①]《红楼梦》第28回妓女云儿琵琶弹唱，行酒令说道："女儿乐，住了箫管弄弦索"（28·396）。根据上下文，这里系指一种具体乐器，当为三弦或琵琶。

律管，我国古代用来作为正律器的管，称律管，多以竹子制成。《吕氏春秋·古乐篇》记载的"伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷"，"听凤凰之鸣以别十二律"所制成的"十二筒"，即为古代律管。也有玉质和铜质律管。《红楼梦》第50回林黛玉、薛宝钗、史湘云、薛宝琴等人联诗，李绮诗句中提及的"葭动灰飞管"（50·687），是我国古代观测季节变换的一种方法。《后汉书·律历志》记载："候气之法，为室三重，户闭涂衅，必周密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内卑外高，从其方位加律其上，以葭莩灰抑其内端，按历而候之。气至者灰去，其为气所动者，其灰散。"[②] 这是音乐神秘功能观的一种体现。

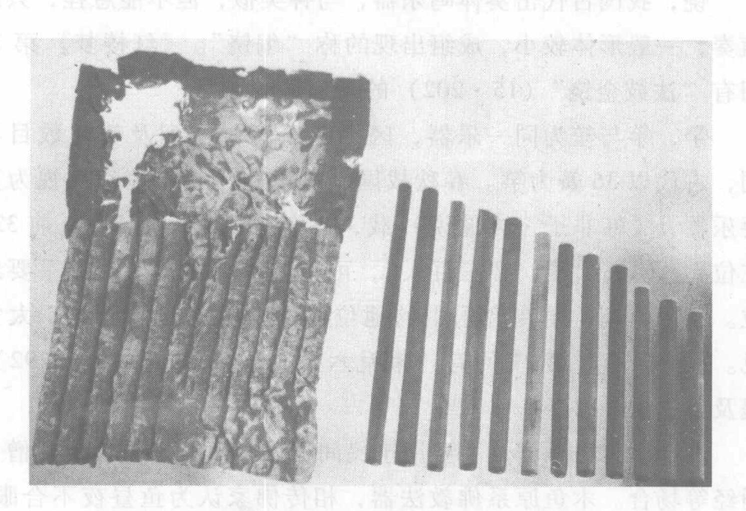


图36　十二律管（长沙马王堆一号汉墓出土的竽律）

① 参阅杨荫浏著：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1981年版，第903页。

② ［梁］刘昭补并注《后汉书》卷十一《律历志第一》。

镛，大钟称之为镛。《尚书·益稷》有“笙镛以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪”的乐舞场面。《红楼梦》第51回有“铜铸金镛振纪纲，声传海外播戎羌”（51·706）诗句。

弦子，三弦亦称为弦子，可参阅清代蒙古文人荣斋等编，曹安和、简其华译谱《弦索十三套·第一集》，人民音乐出版社1955年版，第3页“十三套的配器”表格和第20页“弦子定弦”说明。《红楼梦》第54回贾府“两个门下常走的女先生儿进来”为贾母说书，“放两张杌子在那一边命他坐了，将弦子琵琶递过去”（54·757），弦子琵琶用于曲艺伴奏。

提琴，明代出现的拉弦乐器，明代嘉靖、隆庆年间，魏良辅始用于昆山腔伴奏。清代李渔《闲情偶寄》说：“提琴较之弦索，形愈小而声愈清，度清曲者必不可少。”《红楼梦》第54回写道：“叫芳官唱一出《寻梦》，只提琴至管萧合，笙笛一概不用”（54·762），指的就是这种乐器，非指西洋乐器中的提琴。

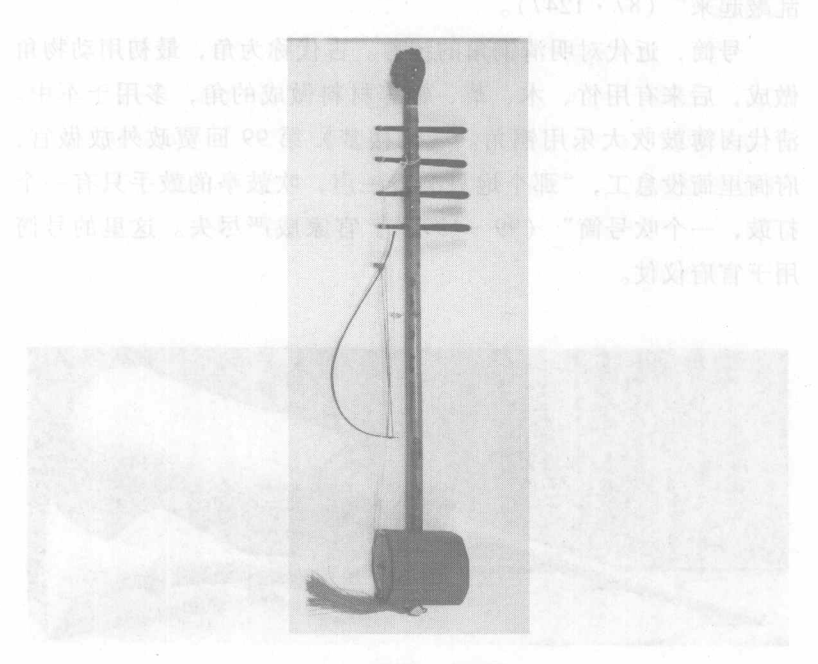


图37　提琴（故宫藏）

胡笳，古代吹奏乐器，汉代由西域和塞北少数民族地区传入，故称“胡笳”。形制似觱篥而无孔，多用于卤簿鼓吹乐中。清代胡笳形制为木管三孔，两端加角。《红楼梦》第54回提及琴曲《胡笳十八拍》（54·763），出现“胡笳”名称。

敔，我国古代的一种乐器，也称圄、楬。形如卧虎，背有一排27个木片，可以刮奏发声，主要用于音乐结束处。常与另一种乐器柷配对使用，柷用在音乐开始处，二者分别用来“起调”和“毕曲”。《红楼梦》第78回《芙蓉女儿诔》中有“弄玉吹笙，寒簧击敔”（78·1137）诗句，用的都是古代音乐典故。

铁马，悬挂在宫殿庙宇等房檐上的铁片响器，风吹时相互碰撞，叮当作响。又称檐马。《红楼梦》第87回描写：“园内的风自西边直透到东边，穿过树枝……檐下的铁马也只管叮叮当当的乱敲起来”（87·1247）。

号筒，近代对明清铜角的统称。古代称为角，最初用动物角做成，后来有用竹、木、革、铜等材料做成的角，多用于军中。清代卤簿鼓吹大乐用铜角。《红楼梦》第99回贾政外放做官，府衙里衙役怠工，“那个炮只响得一声，吹鼓亭的鼓手只有一个打鼓，一个吹号筒”（99·1394），官家威严尽失。这里的号筒用于官府仪仗。

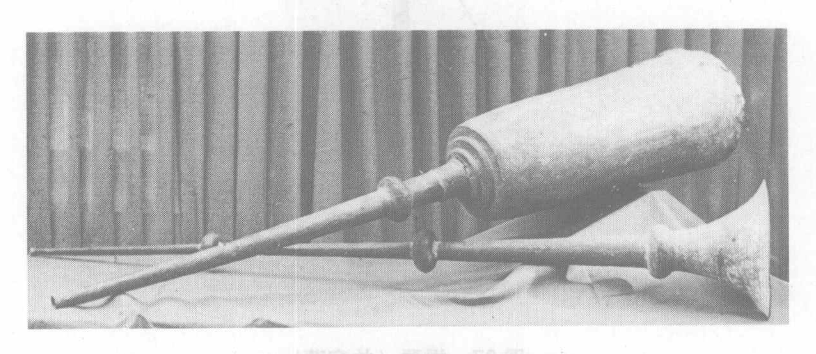


图38　明大将沐英墓出土的号筒

三、《红楼梦》中出现的乐器类别

乐器分类是音乐理论与实践中非常重要的问题，一种归类就是对乐器的一种认识的体现。实践中，乐器归类对音乐作品的配器、乐队编制、演出中的座次排列，以及乐器的管理、收藏，等等，都有重要的指导作用；理论上，乐器归类对认识乐器性能、发音原理、制作方法、音质音色特点，等等，也具有非常重要的意义。所以乐器分类一直是人们探讨的重要问题之一。

我国古代的乐器分类最早的是八音分类法，西周就已经出现了，是基于制造乐器的材质的分类。这种分类体系一直持续到清代。所分的八种类别分别是：金、石、丝、竹、匏、土、革、木。与这个分类体系对照，《红楼梦》中出现的乐器共有七类，除了土质的埙、缶类乐器未见出现之外，其余的七类都有，对应归类如下：

金类乐器：钟、铃、锣、云板、铙、镛、铁马、号筒。

石类乐器：磬。

丝类乐器：琴、瑟、琵琶、筝、弦索、弦子、提琴。

竹类乐器：笛、箫、管、律管、胡笳。

匏类乐器：笙、竽。

革类乐器：鼓。

木类乐器：梆子、板、木鱼、敔。

近代以来，八音分类法已经基本不再使用，而代之以根据演奏方法分成的吹奏乐器、拉弦乐器、弹拨乐器、打击乐器四类。对照这个分类体系，可以作如下分类：

吹奏乐器：笛、箫、管、笙、竽、胡笳、律管、号筒。

拉弦乐器：提琴。

弹拨乐器：琴、瑟、琵琶、筝、弦子、弦索。

打击乐器：鼓、锣、铙、梆子、板、木鱼、钟、磬、铃、镛、云板、铁马、敔。

国际上还有一种依据激起声音振动的音源体进行分门别类的乐器分类法，是德国人霍恩博斯特尔（Hornbostel）和萨克斯（Sachs）于1914年正式创立的，称为“霍—萨体系”。“霍—萨体系”最初把乐器分为四类，分别是：体鸣乐器（idiophones）、膜鸣乐器（membranophones）、弦鸣乐器（chordophones）、气鸣乐器（aerophones）。1940年萨克斯出版《乐器史》时增加了电鸣乐器（electronophones），现共分为五类。[①]

对照这个分类体系，可以作如下分类：

体鸣乐器：锣、铙、梆子、板、木鱼、钟、磬、铃、镛、云板、铁马、敔。

膜鸣乐器：鼓。

弦鸣乐器：琴、瑟、琵琶、筝、弦子、弦索、提琴。

气鸣乐器：笛、箫、管、笙、竽、胡笳、律管、号筒。

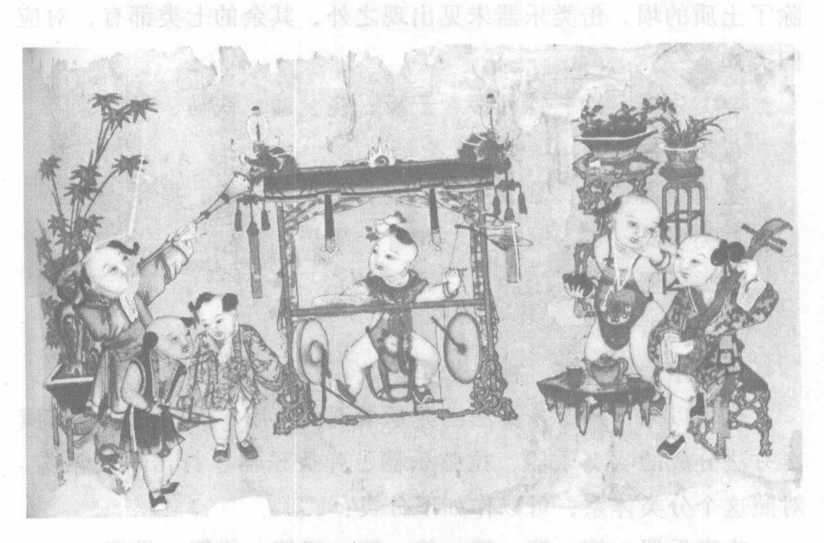


图39　清代杨柳青木版年画《十不闲》

① 参阅薛艺兵著：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社2003年版，第1页。

乐器的概念和分类实际是文化知识网络的一部分，带有文化的烙印。中国古代的八音分类体现了中国人对自然的特殊关怀，西方的“霍－萨体系”分类法也同样体现了西方文化的科学主义理念。

《红楼梦》中出现的乐器带有鲜明的时代特征。“弦子”、“弦索”、“提琴”等乐器名称的称谓，是具体时代的产物；不可能出现“电鸣乐器”是由那个时代的具体历史决定的；没有出现中国时下里常见的钢琴、小提琴和交响乐队，也是同样的历史原因造成的。

《红楼梦》中出现的乐器还带有鲜明的民族特征。通过观察和分析，我们不难发现，《红楼梦》中出现的乐器与中国几千年传统音乐文化的积淀有着无比深厚的联系，不仅全部乐器都是中国的传统乐器，而且书中出现的频率与生活中实际使用的广泛程度成正相关关系。换句话说，《红楼梦》中出现次数多的乐器都是深深溶化在中国人日常生活中的乐器，次数越多，融合程度越高。

第二节　向楼疑吹击　震谷似雷惊

——《红楼梦》与中国鼓文化

一、《红楼梦》中的鼓乐活动

鼓是《红楼梦》中出现次数最多的乐器，达54次。这里统计的是明确指乐器的“鼓”字，不包括已经化作成语、习语的“鼓劲”、“鼓捣”、“胶柱鼓瑟”等与乐器已经关系不大的词汇，若计入这部分词汇，“鼓”字的数量会更多。这说明它融入百姓生活的程度最高。

《红楼梦》中有多次写到日常游艺中的击鼓传花、击鼓催诗等，非常随意，率性而为。据笔者统计贾府上下用鼓伴奏的玩乐一共出现在第50、54、62、63、75这5回之中，次数不少，参与人数亦多，占有非常重要的位置。这可以看作是古代投壶等游艺的遗绪。

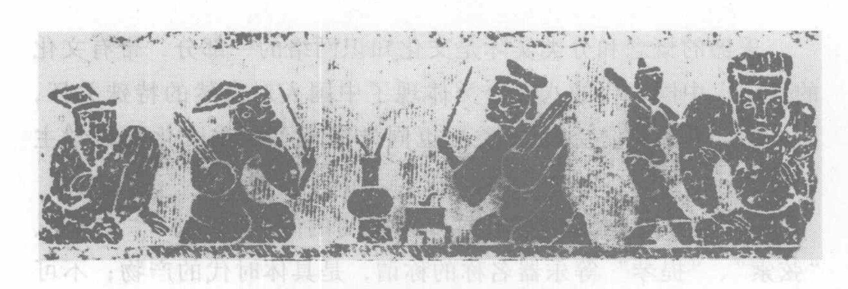


图40　汉画像石中的投壶场面

《红楼梦》中这几次游艺活动描写细致，都出现在80回之前，很好地烘托了欢乐的气氛，与贾府兴盛时期的家庭氛围互相吻合。比如，第50回贾宝玉吟红梅诗就是在史湘云的“一鼓绝”和“二鼓”的催促下写成的；第54回贾母、王熙凤、薛姨妈以及史湘云等击鼓传梅行“春喜上眉梢”令，就是在鼓声的伴随下进行的，并且有一段极为精彩的鼓艺描写：

忙命人取了一面黑漆铜钉花腔令鼓来，与女先儿们击着……那女先儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。

这一段鼓乐独奏描写得十分精彩：快速的乐段犹如“迸豆之疾”，令人紧张、窒息；慢速的乐段犹如“残漏之滴”，缓慢、松弛，令人倍感轻松惬意；气势宏大的乐段犹如“惊马之乱驰”，像是大草原上万马奔腾，气势磅礴；音色变幻莫测的乐段犹如“疾电之光而忽暗”像耀眼的闪电在一瞬间消失在茫茫的夜空……速度、力度、音色变化多端，丰富多彩，表现出了鼓乐演奏的高超技巧。作者信手写来，音乐速度的快慢、力度的强弱、音色的明暗、音量的大小都描绘得变幻莫测，丰富多彩，极具艺术表现力，直把鼓乐写得酣畅淋漓，慑人心魄。我看与今天舞台上的高水平表演相比一点也不逊色。

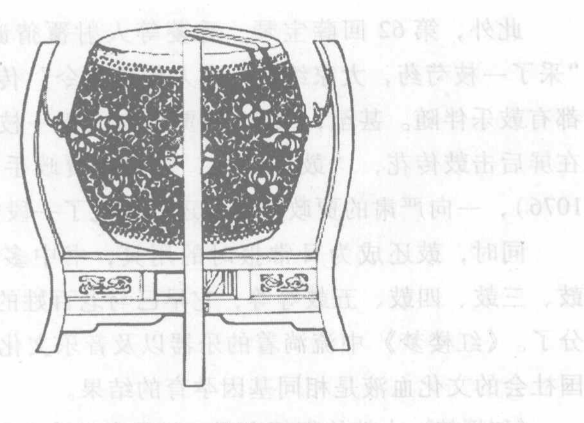


图41　堂鼓

我国古代鼓的演奏技艺发展水平很高。宋代陈元靓《事林广记》中有《愿成双令》乐谱，是宋代民间酒宴时所用的唱赚谱，用燕乐俗字谱记写，由数个曲牌组成，是带赚的缠令。难能可贵的是，在这段唱赚的曲谱之前还有一段乐器演奏谱，称为“鼓板棒数”，用黑点、圆圈、密圈连线等符号对鼓板的各种打法作了记录，打法多种多样，有“急”、“花拍”、“打四”、“打五”、“添片子”、“收”、“尾声”等多种变化，复杂多变，估计一定十分精彩。这可以为《红楼梦》的精彩鼓乐演奏作一注脚。

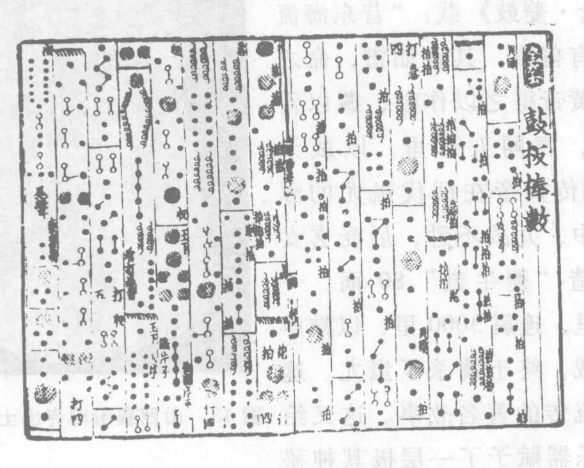


图42　宋代陈元靓《事林广记》的“鼓板棒数”谱

此外，第62回薛宝琴、香菱等人射覆猜谜、第63回平儿“采了一枝芍药，大家约二十来人传花为令”传芍药花行令，也都有鼓乐伴随。甚至，第75回贾母命人折一枝桂花，命一媳妇在屏后击鼓传花，“鼓声两转，恰恰在贾政手中住了”（75·1076），一向严肃的贾政被罚，还即席说了一段笑话。

同时，鼓还成为日常报时的用具，书中多次写到一鼓、二鼓、三鼓、四鼓、五鼓等等，它早已与老百姓的日常生活密不可分了。《红楼梦》中流淌着的乐器以及音乐文化的血液与传统中国社会的文化血液是相同基因孕育的结果。

《红楼梦》中鼓的频频出现，正是当时社会音乐文化的真实写照。的的确确，鼓是传统中国社会人们日常生活中最为常用的乐器。

二、源远流长的中国鼓文化

中国的鼓有着极为悠久的历史。关于早期夔鼓、土鼓的记载有很多，《世本》、《帝王世纪》、《礼记》等很多文献均可见到。宋代陈旸《乐书》卷一百十六《乐图论·夔鼓》载：“昔东海流波之山有兽焉，其音如雷，命之为夔。黄帝得之以作鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”相传黄帝在征伐蚩尤的涿鹿之战中，九战不胜，后受玄女之教，造“夔牛鼓”80面，一震500里，连震3000里，以鼓声大壮军威，终于擒杀了蚩尤。这是广为流传的著名故事。这又给鼓这件乐器赋予了一层极其神秘的具有超自然力量的色彩。

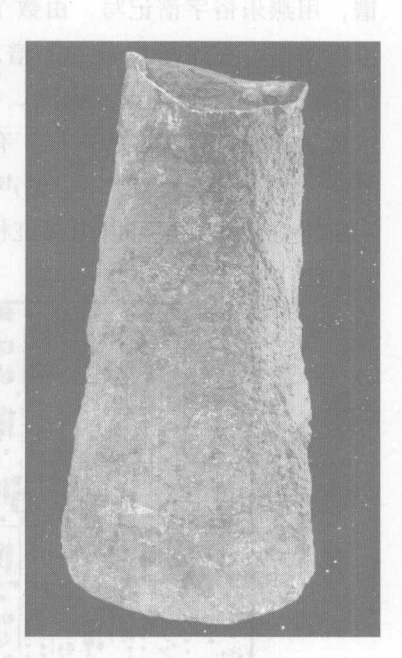


图43 山西襄汾陶寺出土的木鼍鼓

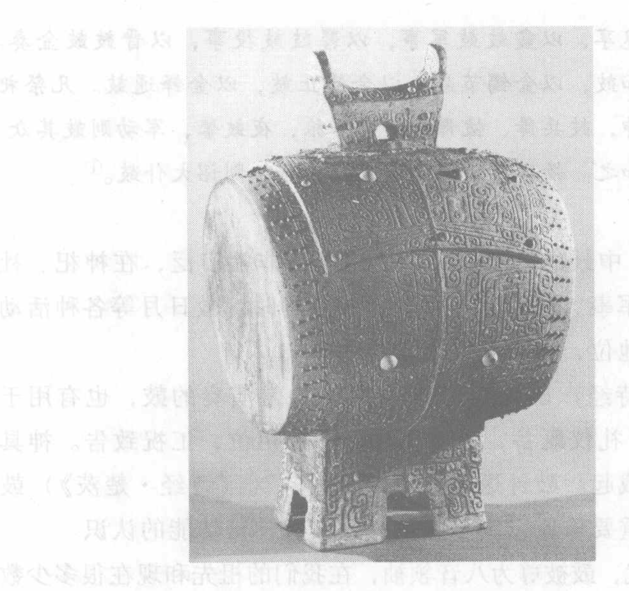


图 44　湖北崇阳出土的商代铜鼓

夔被认为是鳄鱼，鳄鱼皮蒙的鼓也称为鼍鼓。近年来出土的陶鼓、鼍鼓证明这些记载并不是空穴来风，可能是有相当的事实依据的。1980 年，在山西襄汾陶寺遗址发现一新石器时代晚期的木鼍鼓实物，距今 4000 多年，鼓腔用树干掏空制成，鼓高 101 厘米，上口直径 42 厘米，底径 56 厘米。出土时鼓腔内仍可见散落的鳄鱼骨板，证明系鳄鱼皮蒙制的“鼍鼓”。

商代的甲骨文也有鼓的象形文字，写作[illegible]、[illegible]；击鼓写作[illegible]；鼓声写作[illegible]、[illegible]。可以看出前三个字是象形文字，鼓的形象历历在目；后两个字是会意字，也包含鼓的形象在内。有这么多与鼓有关的文字，说明鼓在商代已经是广为使用的乐器。

《周礼》是我国古代一部重要的制度仪典，其中的典章制度对我国的影响极为深远，其中规定专门设有“鼓人”，掌管许多和军旅、祭祀有关的重要事宜：

鼓人掌教六鼓、四金之音声，以节声乐，以和军旅，以正田役，教为鼓而辨其声用。以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以

路鼓鼓鬼享，以鼖鼓鼓军事，以鼛鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏。以金铙和鼓，以金镯节鼓，以金铙止鼓，以金铎通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帗舞者。凡军旅，夜鼓鼜，军动则鼓其众。田役亦如之。救日月，则诏王鼓。大丧，则诏大仆鼓。①

《周礼》中鼓的分类细致，使用场合非常广泛，在神祀、社祭、鬼享、军事、田役事、丧事、日月食时的救日月等各种活动中具有重要地位，作用重大。

鼓在《诗经》出现近50次，除了日常演奏的鼓，也有用于祭祀的鼓："礼仪既备，钟鼓既戒。孝孙徂位，工祝致告。神具醉止，皇尸载起。鼓钟送尸，神保聿归。"（《诗经·楚茨》）鼓作为祭祀的重要乐器，缘于人们对鼓具有神秘功能的认识。

我国古代，鼓被尊为八音领袖，在我们的祖先和现在很多少数民族的心目中，鼓都是一种神器，在狩猎、征战、祭祖、祭神的活动中，在许多婚丧嫁娶民俗生活里，鼓都被非常广泛地应用着。

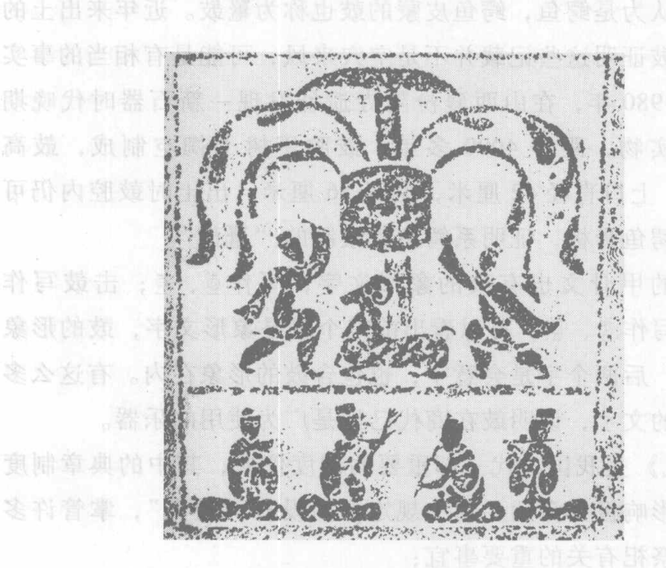


图45　安徽淮北汉画像石中的鼓乐祭祀场面

①［汉］郑氏注，［唐］陆德明音义，贾公彦疏：《周礼注疏》卷十二。

在漫长的发展历程中，鼓家族中产生了很多成员，腰鼓、羯鼓、渔鼓、同鼓、花盆鼓、堂鼓、书鼓、点鼓、战鼓、板鼓、排鼓、琴鼓、齐鼓、节鼓、檐鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、连鼓、桴鼓等等，种类非常繁多。

唐代诗人李峤《鼓》有“舜日谐鼗响，尧年韵土声。向楼疑吹击，震谷似雷惊”诗句，歌颂鼓的德功。唐明皇李隆基亲在梨园教授乐人，后乐人遂称“梨园弟子”。唐明皇本人善打羯鼓，唐人崔道融《羯鼓》诗云：“华清宫里打撩声，供奉丝簧束手听。寂寞銮舆斜谷里，是谁翻得雨霖铃。”挖苦唐明皇声色误国、杨玉环马嵬坡香消玉殒。

鼓在古代乐舞和社会活动中地位非常重要，不仅用在各种祭祀仪式活动中，也用于日常游艺之中。《礼记》中记载着我们目前见到的世界上最早的鼓谱，系“投壶”活动中的鼓乐伴奏谱，

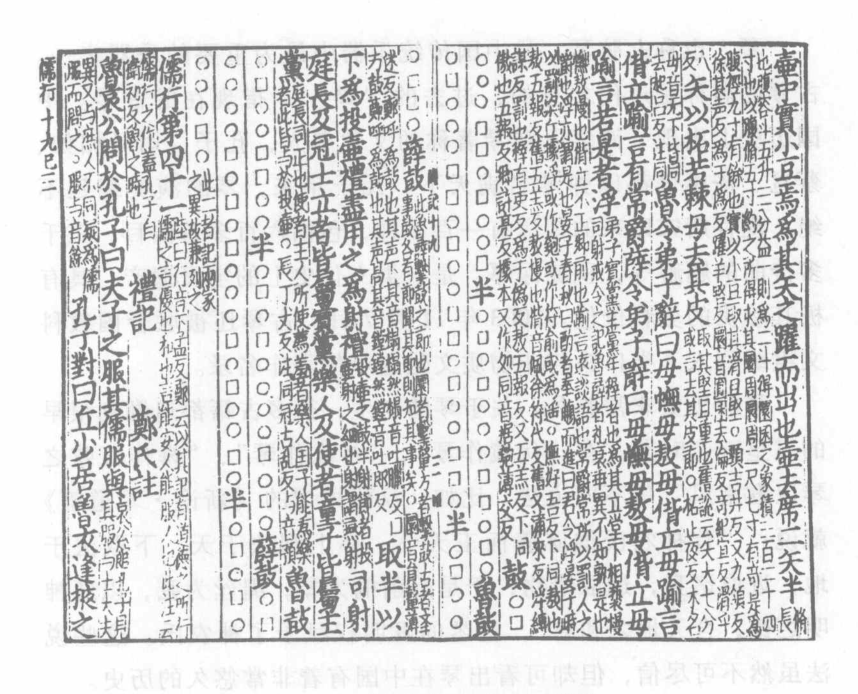

壺中實小豆焉為其矢之躍而出也壺去席二矢半
矢以柘若棘毋去其皮
魯令弟子辭曰毋幠毋敖毋偝立毋踰言
偝立踰言有常爵薛令弟子辭曰毋幠毋敖毋偝立毋
踰言若是者浮
鼓
魯鼓
半
薛鼓
取半以下為投壺禮盡用之為射禮司射
庭長及冠士立者皆屬賓黨樂人及使者童子皆屬主
黨
魯鼓
半
薛鼓
禮記　鄭氏註
儒行第四十一
魯哀公問於孔子曰夫子之服其儒服與
孔子對曰丘少居魯衣逢掖之
儒行　十九　巳三

图46　《礼记》中的投壶鼓谱

其中的"鲁鼓"、"薛鼓"是鲁、薛两国的投壶"鼓语"，圆形符号击鼙（一种小鼓），方者击鼓。汉代，"投壶"仍很流行，汉画像石中就有"投壶"的场面，其中也有鼓的伴奏。

鼓是中国乐器中最为重要，地位最为显赫的打击乐器之一，中国深厚的鼓文化也给《红楼梦》这部不朽名著增添了不少光彩。曹雪芹所写的精彩鼓乐以及日常生活中随处可闻的鼓声，正是中国传统社会音乐文化的真实描摹。

第三节　为我一挥手　如听万壑松

——《红楼梦》与中国琴文化

一、积淀深厚的中国琴文化

琴，也称七弦琴，是中国传统乐器中最为重要的乐器之一。古琴的名称是近代才有的，过去的"琴"专指现在的古琴。中国历史上出现了许多以弹琴著称的文化名人，孔子、司马相如、蔡邕、嵇康等都以弹琴名满天下。几千年来，琴的演奏绵延不绝。现存唐宋以来的传谱有一百多种，包括六百多首曲目，三千多传曲的题解等，积淀深厚，是人类文化史上的宝贵遗产，具有极其珍贵的史料价值。2003 年 11 月 7 日，古琴还被联合国教科文组织列入人类口头与非物质文化遗产代表作名录。

琴的历史非常悠久。关于琴的产生，很多古籍都追溯到很早的三皇五帝时期，有"伏羲作琴"、"神农作琴"、"舜作五弦之琴以歌南风"等不同说法。比如，汉代桓谭的《新论·琴道篇》就说："昔神农氏继宓羲而王天下，亦上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是始削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天地之和焉"，把琴的发明权赋予了神农氏。这些说法虽然不可尽信，但却可看出琴在中国有着非常悠久的历史。

古琴乐器本身充满着神秘的象征色彩：长 3 尺 6 寸 5 分，代表一年有 365 天；琴面是弧形，代表着天，琴底为平，象征着

地，有“天圆地方”之说；13个徽，代表着一年有12个月及闰月；五声音阶定弦，象征着阴阳五行，如此等等。

唐、宋、明、清以来，历代均有名琴传世。唐琴造形较为浑圆，一般在颈、腰内收部分作圆角处理，琴形主要有伏羲式、神农式、连珠式、凤势式、子期式、仲尼式、霹雳式等。传世唐琴九霄环佩、大圣遗音等，均为稀世名琴。相比之下，宋代琴形琴面的弧度渐渐向扁平方向发展，与唐代风格不同，形成所谓的“唐圆宋扁”的风格差异。由于理教在宋朝的风行，自北宋开始，琴的外形则主要以仲尼式为主。

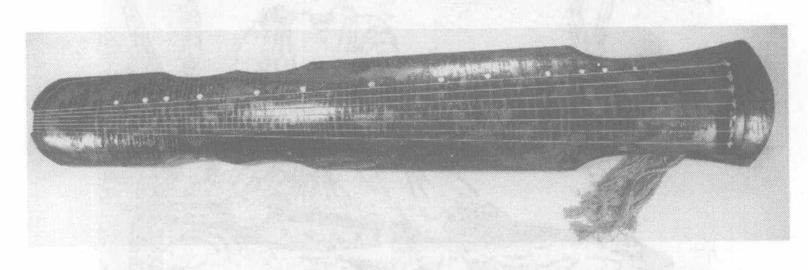


图47　唐琴“九霄环佩”

琴在中国古代文化生活中扮演了十分重要的角色。据笔者统计，《诗经》中“琴”字一共出现9次，并且总是和美好的事物联系在一起。比如开篇《关雎》中就有“窈窕淑女，琴瑟友之”的诗句，《鹿鸣》篇有“我有嘉宾，鼓琴鼓瑟”，等等，说明周代琴已经广为使用，人们已经把琴作为一件神圣高洁的有德之器了。唐人咏琴诗也有很多，李白有《听蜀僧濬弹琴》诗：“蜀僧抱绿绮，西下峨嵋峰。为我一挥手，如听万壑松。客心洗流水，余响入霜钟。不觉碧山暮，秋云暗几重”；曹邺《听刘尊师弹琴》诗云：“曾于清海独闻蝉，又向空庭夜听泉。不似斋堂人静处，秋声长在七条弦”，颇与林黛玉弹琴心境相类。

明清两朝的琴文化都很盛行，上自皇室，下至平民，皆有很多琴家。在琴形上，明朝新增了很多式样，新琴形主要有潞王中和式、飞瀑连珠式、蕉叶式等。清朝的琴形基本依明琴式样，琴形也很丰富。



图48　南京西善桥出土的嵇康弹琴图

在古琴漫长的发展过程中，形成了一些具有地域色彩的琴派。《左传·成公九年》记载，楚国琴师钟仪为晋侯鼓琴，因其浓郁的南国情调，而被认为是“乐操土风，不忘旧也”。宋朱长文《琴史》记载，初唐琴师赵耶利曾形容当时的两种琴风：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝”；“蜀声躁急，若激浪奔雷”。这说明不同的地域风格已经引起人们的注意。宋代以来，琴乐流派纷呈，风格各异。比如有源于南宋末期的浙派，创始人为琴乐大师郭沔，他从大量传谱中汲取了丰富的艺术营养，创作了《潇湘水云》、《泛沧浪》等名曲佳作，后来该派又有毛敏仲创作的《渔歌》、《樵歌》、《列子御风》、《庄周梦蝶》、《禹会涂山》等曲，都是现存明清传谱中的重要曲目，影响深远。虞山派是明末兴起于江苏常熟的琴派，因当地

有虞山而得名，虞山派的奠基者是琴师陈爱桐，徐上瀛也是该派的重要传人，他在《嵠山琴况》中提出的“二十四况”：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，是古琴美学中的重要审美范畴。广陵派是清代兴起于江苏扬州的著名琴派，琴师徐常遇生于顺治年间，是该派的开山鼻祖，他的三个儿子均承家学，名重一时，其长子徐祜、三子徐祎年轻时曾游京师报国寺，“拥弦角艺，四座倾倒”，并受到康熙皇帝的召见，一时盛传“江南二徐”。300多年以来，广陵琴家绵延不绝，他们的琴曲谱集成为近代琴人必备的常用书。

二、《红楼梦》中的琴乐

琴在《红楼梦》中出现的次数与鼓的次数基本持平，为53次，仅少于鼓1次。第1回贾宝玉梦游“太虚幻境”，在警幻仙子房内看见了“瑶琴，宝鼎，古画，新诗”（5·83）等一系列雅致的陈设；第17、41回两次写到怡红院的陈设是“墙壁玲珑剔透，琴剑瓶炉皆贴在墙上”（17·239；41·573），非常别致；第23回写贾宝玉进了大观园，“每日只和姊妹丫头们一处，或读书，或写字，或弹琴下棋，作画吟诗，以至描鸾刺凤，斗草簪花，低吟悄唱，拆字猜枚，无所不至”（23·322），十分清雅；在第86、87、89三回中，林黛玉弹琴吟诗，宝玉、妙玉听音论曲，作者还把“琴”字嵌入第86回“寄闲情淑女解琴书”、第87回目“感深秋抚琴悲往事”两回的回目之中，琴扮演了极为重要的角色，可以说离开琴这三回故事是无法展开的。

仔细分析《红楼梦》中琴的出现情况，可以发现它总是和高洁古雅的气息联系在一起，为故事的展开营造了一种清静雅致的氛围。这一点和鼓有很大的不同，鼓爱热闹，它出现时往往气氛热烈；琴尚清雅，正如林黛玉所说，古琴常常是在“静室高斋”，或者面对“苍松怪石”和“清风明月”（86·1240—1241）相伴。

《红楼梦》中和琴联系最为密切的人首推林黛玉。第86回林黛玉自陈“我在扬州也听得讲究过，也曾学过”，这和清代扬州广陵派琴家崛起有一定的关系。扬州古称广陵，清代在扬州崛起的琴派被称作“广陵派”，康熙年间，广陵派琴师徐祜、徐祎久负盛名，影响甚巨。林黛玉祖籍苏州，其父林如海任职扬州，林黛玉童年随父任居住扬州，其出身“虽系钟鼎之家，却亦是书香之族”(2·23)，林如海对林黛玉“爱如珍宝”。这样，林黛玉深受家风和扬州琴风影响，习学古琴是极为自然的事情。

林黛玉认为琴是“古人静心养性的工夫”，第86回有她大段的论琴文字：

> 琴者，禁也。古人制下，原以治身，涵养性情，抑其淫荡，去其奢侈。若要抚琴，必择静室高斋，或在层楼的上头，在林石的里面，或是山巅上，或是水涯上，再遇着那天地清和的时候，风清月朗，焚香静坐，心不外想，气血和平，才能与神合灵，与道合妙。所以古人说“知音难遇”。若无知音，宁可独对着那清风明月，苍松怪石，野猿老鹤，抚弄一番，以寄兴趣，方为不负了这琴。还有一层，又要指法好，取音好。若必要抚琴，先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣要如古人的像表，那才能称圣人之器，然后盥了手，焚上香，方才将身就在榻边，把琴放在案上，坐在第五徽的地方儿，着自己的当心，两手方从容抬起，这才心身俱正。还要知道轻重疾徐，卷舒自若，体态尊重方好。(86·1240—1241)

这一段话是林黛玉对贾宝玉说的。说教气息很浓，许多人认为这和她小小年纪的修养略有不符。抑或古代大家闺秀不似当今的追星族的张狂外露，林黛玉年龄虽小，修养却高，这也未为可知，不可骤下断语。

但是，这段话所反映出来的却是我国古代人对琴这件乐器的独特认识。琴在中国古代社会是文人的必修乐器，位列“琴棋书画”四大修养之首。人们对琴的修习看作是超越音乐演奏的



图 49　元赵孟頫《松荫会琴图》

道德修养的组成部分。“八音之中，惟丝最密，而琴为之首。琴之言禁也，君子守以自禁也。大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻。八音广博，琴德最优。古者圣贤，玩琴以养心。”① 这种认识，是历代古琴美学中的认识主流。

同时，第 89 回作者又借贾宝玉之口，说了另外一番话：

> 不弹也罢了。我想琴虽是清高之品，却不是好东西，从没有弹琴里弹出富贵寿考来的，只有弹出忧思怨乱来的。（89・1275）

这段话是对琴极为严厉的批评，“只有弹出忧思怨乱来的”，几乎是对琴的全盘否定。由此看来，作者对琴的态度是复杂的、立体的，既有肯定又有否定。这和明清以来琴由雅渐俗有关，也和书中妙玉听琴后走火入魔的故事情节有一定的关联。

本回中，林黛玉在论及自己的古琴时说它虽然不是名琴“焦尾枯桐”，但琴面上也有“牛旄似的”断纹，所以“音韵也还清越”（89・1275）。这里所涉及的是古琴的鉴别知识。琴的断纹是琴表面上因长年风化和弹奏时的振动而形成的各种纹理。断纹的种类有很多，主要的有梅花断、牛毛断、蛇腹断、冰纹断、流水断、龟纹断等。好的断纹，可以使古琴的声音更加松透古雅，音色美妙，也可以使古琴更加美观。同时，断纹也是判断古琴古老程度的主要依据之一 。一般来说，琴不过百年不出断纹，而随年代久远程度的不同，断纹也不尽相同。如《琴笺》所说：“古琴以断纹为证，不历数百年不断。有梅花断，其纹如梅花，此为最古。有牛毛断，其纹如发，千百条者。有蛇腹断，其纹横截琴面，相去一寸或半寸许。有龙纹断，其纹圆大。有龟纹、冰裂纹者，未及见之。”其中以梅花断、龟纹断比较罕见。唐琴、宋琴一般以蛇腹断为主，杂有流水断、冰纹断等断纹。中国艺术研究院音乐研究所珍藏的历代名琴中，唐琴“枯木龙吟”

① ［汉］桓谭：《新论》，上海：上海人民出版社 1977 年版，第 63 页。

为小蛇腹间牛毛断纹，唐琴“轻雷”为蛇腹断纹，宋琴“鸣凤”为蛇腹间牛毛与冰纹断，宋琴“冰磬”为大蛇腹断纹。北京故宫博物院珍藏的唐代古琴“九霄环佩”为小蛇腹断纹，“大圣遗音”为蛇腹断间细牛毛断，“飞泉”为蛇腹断间冰裂断。

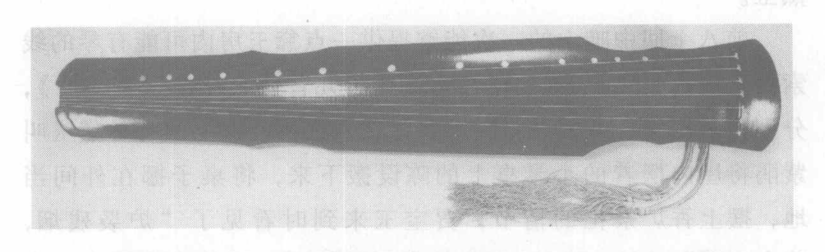


图50 唐琴“大圣遗音”，其上断纹为蛇腹断间细牛毛断

但是，对照上述说法，从林黛玉自己所说的“这张琴不是短，因我小时学抚的时候别的琴都够不着，因此特地做起来的”（89·1275）这个情况来看，黛玉的琴不过只有十几年的历史，自然出现断纹，尤其是稀见的“牛毛断”可能性微乎其微。是不是因作者疏忽出现了自相矛盾的“硬伤”？如果不是，又作何解释呢？

原来，专家研究发现，断纹的出现有许多偶然因素，仅仅根据断纹推断琴的年代是不可靠的。刚做成的新琴也有出现断纹的可能，这与琴的木质、漆和灰的调和、厚薄均有一定的关系。

此外，出现断纹另一种可能就是仿造，或称之为作伪，即通过人为的手段在琴面上做出“断纹”，这种可能性也是无法排除的。

有些研究者指出，《红楼梦》后四十回中写琴的文字太突兀。的确，《红楼梦》中写琴的文字大多出自第86、87、89这三回之中，在总共53次中有37次出在这里，并且真正的弹琴内容全部在这三回中。其他写到琴的情况基本上是房内陈设和诗文中提及，直说弹琴的也只有第23回写宝玉等人住进大观园后，“或读书，或写字，或弹琴下棋，作画吟诗，以至描鸾刺凤，斗草簪花，低吟悄唱，拆字猜枚，无所不至”（23·322），其中提

及弹琴；第83回周瑞说起外头人的风言风语，“打谅着咱们府里不知怎么样有钱呢……家里的奶奶姑娘不用说，就是屋里使唤的姑娘们，也是一点儿不动，喝酒下棋，弹琴画画，横竖有伏侍的人呢”（83·1196）。这两次说到弹琴均属虚写，且未实指黛玉。

前八十回中唯一的一次能够提供一点黛玉房内可能有琴的线索出现在第64回。这一回林黛玉作了几首诗，称作《五美吟》，分别吟咏西施、虞姬、王昭君、绿珠、红拂，这一回有林黛玉叫紫鹃将屋内摆着的小琴桌上的陈设搬下来，将桌子挪在外间当地，摆上香炉祭祀的情节，贾宝玉来到时看见了“炉袅残烟，奠余玉醴”（64·911）和收拾桌子的场面。既然有小琴桌，当可以与第89回所说的“小琴”互证。

第四节　谁家玉笛暗飞声　散入春风满洛城

——《红楼梦》与中国笛文化

一、笛子浅说

中国的笛子也是历史极为悠久的乐器。就目前可以见到的出土实物来看，笛子的历史可以追溯到约九千年以前，这个时期的鼓、琴实物都还没有发现。在这一点上，笛子独领风骚！

继浙江余姚河姆渡出土一批七千多年前的骨笛之后，1987年河南舞阳贾湖出土了距今约九千年的骨笛，并且贾湖骨笛的制作水准更高，不仅可以吹奏完整的七声音阶，而且骨笛从刻痕来看，开孔位置经过了精确的计算，音高概念已经确立。专家用贾湖骨笛M282：20吹奏河北民歌《小白菜》，音色幽美，非常动听。贾湖骨笛发现以后，迫使人们重新认识音阶的发展历史，何以在八千年前就有了七声音阶、而后来却以五声音阶为主的这一音乐难题也摆在了音乐学家面前，并且至今也没有完满的答案。贾湖骨笛改写了中国音乐史！

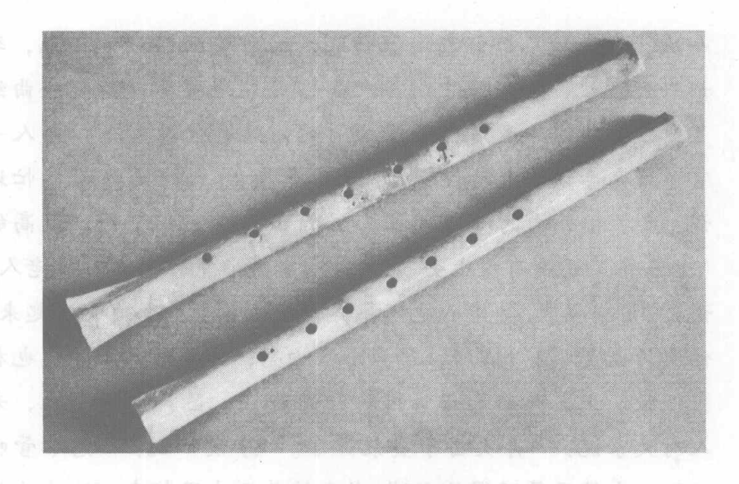


图 51　贾湖骨笛

值得注意的是，这两支贾湖骨笛同是出土于 M282 中，上长 22.2 厘米，下长 23.6 厘米，被称为“雌雄笛”。专家认为该墓主人是巫师兼酋长，骨笛是作为祭祀礼器兼乐器使用的。

唐代是笛子艺术非常繁荣的时期，唐诗中出现很多有关笛子的诗句。李白《春夜洛城闻笛》有“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”，这是家喻户晓、脍炙人口的著名诗句；他的另一首诗《观胡人吹笛》中有“胡人吹玉笛，一半是秦声。十月吴山晓，梅花落敬亭。愁闻出塞曲，泪满逐臣缨”诗句；杜甫《吹笛》诗写道“吹笛秋山风月冷，谁家巧作断肠声。风飘律吕相和切，月傍关山几处明。胡骑中宵堪北走，武陵一曲想南征。故园折柳今摇落，何得愁中曲尽生”；刘长卿《听笛歌》有“横笛能令孤客愁，绿波淡淡如不流”诗句；张祜《塞上闻笛》有“一夜梅花笛里飞，冷沙晴槛月光辉。北风吹尽向何处？高入塞云燕雁稀”，张祜的另一首诗《李谟笛》写道：“平时东幸洛阳城，天乐宫中夜彻明。无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声”。这首诗中提到的李谟是唐代著名笛子演奏家，他还有一则广为流传的笛乐逸事：

李谟是盛唐时期有名的笛子演奏家，在宫廷担任笛师。

一次，李谟和几个好友游览镜湖，面对美丽的湖光山色，李谟兴致盎然，解下腰中的烟竹笛，娴熟地吹奏起来。一曲终了，众人纷纷夸奖赞叹笛子吹得好，只有船尾的一位老人一言不发。李谟客气地说："请老伯多指教。"老人不慌不忙地说："李相公吹的《凉州曲》虽好，可惜火候不够。最高的'十三叠'还没有吹上去。"友人忙将李谟的烟竹笛递给老人，说："请您指教。"老人也不推辞，接过笛子从容地吹奏起来。他吹的也是《凉州曲》，笛声清澈响亮，非同凡响，李谟也相当佩服。正当满船人正听得入神的时候，笛声戛然而止，老人对大家说："再吹笛子要裂开了。"李谟忙说："您尽管吹吧！一支笛子算不得什么！"老人接着又吹了起来，这次曲调更高，吹到"十三叠"一段时，乐声转为刚厉奇崛，只听得"叭"的一声，老人吹奏的烟竹笛裂成了两半。李谟从老人手中接过吹裂了的笛子，感慨万千：过去总以为自己技高一筹，没有想到强中更有强中手，可见学习是没有止境的。从此以后，李谟不断地向别人学习，笛子越吹越好。

从这些唐诗、逸事中我们可以看到笛子艺术在当时的繁荣景象，似乎仍可以听到唐朝笛声缥缈的"仙乐"，发出"谁家玉笛暗飞声？散入春风满洛城"的追问。

到了明清时期，笛子被用于昆曲伴奏，一直持续至今。另外，京剧改用京胡主奏的历史并不长，早期也是用竹笛伴奏的。

二、《红楼梦》中的笛乐演奏

《红楼梦》中的笛子出现的次数为21次，正面的描写有3次：第23回的"笛韵悠扬，歌声婉转"（23・327），这一次是为演唱昆曲伴奏；第41回的"箫管悠扬，笙笛并发，正值风清气爽之时，那乐声穿林度水而来，自然使人神怡心旷"（41・565），这一次是合奏；第76回是笛子的"正传"式集中描写，还被嵌入本回的回题"凸碧堂品笛感凄清，凹晶馆联诗悲寂寞"

之中，本回 11 次出现笛子名称，有大段细致的描绘，生动感人，这第三次是笛子独奏。

从出现次数的数量上看，笛子位居第三。但从感染力来看，首推笛子。在笛子的三次正面描写中，每一次都伴随着强烈的情感活动：第 41 回有笛子参与的器乐合奏，“乐声穿林度水”，“使人神怡心旷”；第 23 回林黛玉听昆曲排练，“如醉如痴，站立不住”、“心痛神痴，眼中落泪”，所听音乐“笛韵悠扬，歌声婉转”，笛子功不可没；第 76 回的笛子独奏让阅历丰富的贾母“不免有触于心，禁不住堕下泪来”，这更加难能可贵。

下面看一看第 76 回精彩的笛乐描绘：

> 贾母因见月至中天，比先越发精彩可爱，因说：“如此好月，不可不闻笛。”因命人将十番上女孩子传来。贾母道：“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了。”……只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。听约两盏茶时，方才止住，大家称赞不已。于是遂又斟上暖酒来。贾母笑道：“果然可听么？”众人笑道：“实在可听。我们也想不到这样。须得老太太带领着，我们也得开些心胸。”贾母道：“这还不大好，须得拣那曲谱越慢的吹来越好。”……只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来。（76 · 1082—1083）

“一缕笛音”悠然飘来，何等的诗意！用一个“缕”字状写笛音，如闻其声，如见其形，令人心驰神往、浮想联翩；“呜呜咽咽，袅袅悠悠”，这是古往今来最为传神的笛音描摹；明月下，清风中，天空地净，肃然危坐，正襟赏乐，意境深邃，简直就是一幅大写意“贾母行乐图”！

曹雪芹的大手笔，令人折服。

最后，贾母被笛乐深深打动，竟然老泪纵横、涕下沾襟，可见这场笛乐演奏是何等的成功。

从乐曲的风格表现来看，这里所使用的笛子当为当时主要流行于南方的曲笛。我国主要的传统笛有曲笛和梆笛两种。曲笛以伴奏“昆腔”等戏曲而得名，音色较柔和，长于表现柔美抒情的风格；梆笛以伴奏梆子类戏曲而得名，音色较曲笛刚健明亮，长于表现硬朗奔放的风格。《红楼梦》这一段笛乐“呜呜咽咽，袅袅悠悠”，且“笛声悲怨”，所用之笛必为曲笛无疑。

另外，《红楼梦》第50回中出现的“梅花笛”，应源于晋代桓伊的笛子名曲《梅花三弄》，这支曲子以物喻人、托物言志，表现了高洁的品德志向，后来移植到古琴演奏，也是家喻户晓的名曲大作。

如果说《红楼梦》中鼓的出现总是伴随着欢闹、琴的出现总是伴随着清雅的话，那么笛子的出现就总是伴随着深情、伴随着感动。这三件乐器各自发挥了不同的表现功能。鼓之俗，琴之雅，笛之深情和雅俗共赏，层次迥然。

第五节　幽谷兰独茂　当为王者香

——《红楼梦》中的器乐曲目和演奏形式

《红楼梦》中不仅出现了数目众多的乐器，还写了丰富多彩的器乐演奏活动，以下从器乐曲目、表演体裁和形式两个方面探讨相关问题。

一、曲目

《红楼梦》中写到了一些器乐曲作品的名称，主要有以下几首：

1.《将军令》

第54回中贾母不愿意听女先儿说书，要求“你们两个对一

套《将军令》罢”，于是，两个女先儿“和弦按调拨弄起来”，给贾母合奏了一套《将军令》。

《将军令》是中国传统器乐曲中的一首著名作品，有多种曲谱和演奏形式，比如有琵琶曲、十番锣鼓曲、大型民间器乐曲多种形式，亦是戏曲开场或摆阵场面演奏的伴奏音乐曲牌。《将军令》是一首武曲，乐曲主要表现古代将军升帐的威严、出征的矫健和战斗的激烈。

清初满族文人荣斋编有《弦索备考》，收乐曲十三首，世称“弦索十三套”。《将军令》亦在其中，为筝曲，由引、身、出鼓等段落构成。清代华秋苹（1784—1859）编《琵琶谱》卷下收有《将军令》曲谱，旋律铿锵有力，用“轮挑”手法模拟的鼓声具有古代仪仗音乐特色。朱英传谱的琵琶曲《南将军令》则由“排阵”、“出队”、“掌号”、“放炮”、“练兵”、“操演”、“传令”、“选将”、“梅花变阵”、“收令”、“回营”十一段组成[①]，气势磅礴。

清代乾隆、嘉庆时期，北京有一个著名的盲艺人，名叫赵德璧，他在三弦上弹奏弦索十三套，非常精妙，当时名气很大，现在弹十三套的人还常常提起他的名字。[②] 十三套中就有这首《将军令》。

从《红楼梦》中所描写的两个女先儿“和弦按调拨弄起来”的情况来看，这里的演出形式是小型的民乐合奏，同一回中还提到二人所用的乐器是“弦子琵琶”，可以推断这里的演出形式为三弦和琵琶的合奏形式。

《红楼梦》创作的年代正值《将军令》非常流行的时期，这种情况也反映在这本书中。从贾母主动提出要听《将军令》，可以看出这首作品是非常受人欢迎的。

2.《胡笳十八拍》

古琴曲名，据传为蔡文姬所作，现有传谱两种，一是明代《琴适》（1611年刊本）中与歌词搭配的琴歌，其词就是蔡文姬

---

① 上海音乐出版社编：《中国琵琶名曲荟萃》，上海：上海音乐出版社1997年版，第57—68页。

② ［清］荣斋等编，曹安和、简其华译谱：《弦索十三套·第一集》，北京：人民音乐出版社1955年版，第1页。

所作的同名叙事诗；一是清初《澄鉴堂琴谱》及其后各谱所载的独奏曲，后者在琴界流传较为广泛。全曲共十八段，表达作者身在胡地时对故乡的思恋，也抒发了作者惜别稚子的隐痛与悲怨。

第54回贾母说她小的时候家中演戏，戏中的弹琴场面假戏真做，"《西厢记》的《听琴》，《玉簪记》的《琴挑》，《续琵琶》的《胡笳十八拍》竟成了真的了"（54·763）。所举曲目之中有《胡笳十八拍》。

3.《思贤操》

古琴曲名，乐曲表现孔子对弟子颜回的思念。同类题材的琴曲还有《亚圣操》、《泣颜回》等。《红楼梦》第87回写林黛玉依曲填词，"濡墨挥毫，赋成四叠。又将琴谱翻出，借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵"（87·1249），以寄托自己的情怀。

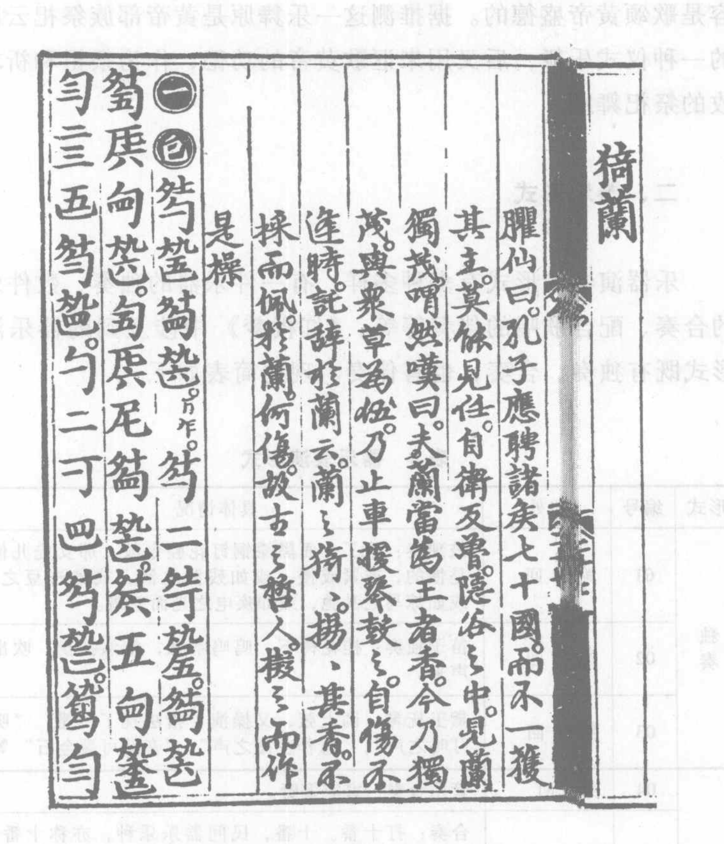
4.《猗兰操》

古琴名曲，传为孔子所作，又称《幽兰操》。宋郭茂倩《乐府诗集》第五十八卷（839页）说："《猗兰操》，一曰《幽兰操》。《古今乐录》曰：'孔子自卫反鲁，见香兰而作此歌。'《琴操》曰：'《猗兰操》，孔子所作。'孔子历聘诸侯，诸侯莫能任。自卫反鲁，隐谷之中，见香兰独茂，喟然叹曰：'兰当为王者香，今乃独茂，与众草为伍。'乃止车，援琴鼓之，自伤不逢时，托辞于香兰云。"[①] 明代洪熙年间（1425年），朱元璋第十七子宁王朱权编《神奇秘谱》，中卷《猗兰》题解也有近似的说法。《古逸丛书》中的《碣石调·幽兰》记载的文字谱与此曲不同，但也称"一名猗兰"，有可能是一首作品的不同流变。该文字谱已有一千五百多年的历史，是目前可以见到的最早的琴谱，具有极高的史料价值。《红楼梦》第87回写林黛玉依曲填词，"濡墨挥毫，赋成四叠。又将琴谱翻出，借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵"。另外，根据上下文判断，第86回贾宝玉、林黛玉对话中所讨论的一个古琴减字谱谱字，极有可能就是

---

① ［宋］郭茂倩：《乐府诗集》卷五十八，北京：中华书局1979年版，第839页。

《神奇秘谱》所载《猗兰》的第二个谱字。现把《红楼梦》原文引述如下，请读者自行与《神奇秘谱》所载《猗兰》谱子的第二个字加以对照：


猗蘭

臞仙曰。孔子應聘諸侯七十國。而不一獲其主。莫能見任。自衛反魯。隱谷之中。見蘭獨茂。喟然嘆曰。夫蘭當為王者香。今乃獨茂。與衆草為伍。乃止車援琴鼓之。自傷不逢時。託辞於蘭云。蘭之猗猗。揚揚其香。不採而佩。於蘭何傷。故古之哲人。援之而作是操

图52　明代朱权编《神奇秘谱》中的《猗兰》操

宝玉道：“我是个糊涂人，得教我那个‘大’字加一勾，中间一个‘五’字的。”黛玉笑道：“这‘大’字‘九’字是用左手大拇指按琴上的九徽，这一勾加‘五’字是右手钩五弦。并不是一个字，乃是一声。”（86 · 1240）

5. 《咸池》

《红楼梦》第86回“芙蓉诔”中有“龟呈洛浦之灵，兽作

咸池之舞”诗句，提及“咸池”乐舞。《咸池》是古代雅乐乐舞之一，西周列为“六代乐舞”，分别代表六个朝代，为首的就是黄帝时期的《咸池》，又称《云门》、《云门大卷》、《承云》。内容是歌颂黄帝盛德的。据推测这一乐舞原是黄帝部族祭祀云图腾的一种仪式乐舞，后又用来讴歌黄帝的功德，作为祭祖和祈求丰收的祭祀舞蹈。

二、器乐形式

乐器演奏的形式有多种多样，有一件乐器的独奏、数件乐器的合奏、配合歌唱的伴奏等等。《红楼梦》中涉及到的器乐演奏形式既有独奏、合奏，也有伴奏。现列简表如下：

表 8　器乐表演形式

形式	编号	出处	具体情况
独奏	01	第 54 回	鼓独奏：取了一面黑漆铜钉花腔令鼓，那女先儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。
	02	第 75 回	笛子独奏：桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。
	03	第 86 回	黛玉抚琴：调上弦，又操演了指法抚了一番，“听得叮咚之声”，“忽作变徵之声”，“音韵可裂金石”等。
合奏	04	第 1 回	管乐合奏：家家箫管。
	05	第 11 回	合奏：打十番。十番，民间器乐乐种，亦称十番鼓、十番笛、十番锣鼓，以其流行于江苏无锡、苏州等地，又称“苏南吹打”。
	06	第 17、18 回	合奏：细乐。细乐用箫、笙、嵇琴、方响等乐器，较为轻清委婉。
	07	第 40 回	合奏：隐隐听得鼓乐之声：十几个女孩子们演习吹打。
	08	第 40 回	管乐合奏：箫管悠扬，笙笛并发。
	09	第 54 回	管弦合奏：“提琴至管箫合”。
	10	第 54 回	合奏：两个女先生儿对一套《将军令》。
	11	第 54 回	管乐合奏：文官等吹了一套《灯月圆》。
	12	第 28 回	合奏：住了箫管弄弦索。

续表

形式	编号	出处	具体情况
伴奏	13	第 1 回	弹唱："户户弦歌"。
	14	第 87 回	琴歌：黛玉低吟琴歌四叠。
	15	第 22 回	弹唱：锦香院的妓女云儿琵琶弹唱。
	16	第 53 回	笙歌。
	17	第 54 回	女先生儿用"弦子琵琶"伴奏说书。
	18	第 1 回	歌舞：社火花灯。
	19	第 5 回	歌舞：十二舞女表演新制《红楼梦》十二支，"轻敲檀板，款按银筝"来伴歌、伴舞。
	20	第 75 回	箫伴歌：取了一竿紫竹箫来，"佩凤吹箫，文花唱曲"。

从上表可以看出，《红楼梦》中的器乐活动是丰富多姿的。器乐演奏是专业技术含量较高的音乐活动，需要一定的专门学习与训练，往往是音乐文化最为集中的体现。《红楼梦》中有鼓、琴、笛等乐器的独奏，有打十番、细乐、弦索、笙管乐等器乐合奏，还有琵琶、弦子、洞箫的歌舞伴奏活动，可谓丰富多姿、琳琅满目。由此可见，中国历史悠久、积淀深厚的音乐文化，为《红楼梦》增添了一道道亮丽的风景线，为人们放飞听觉想象力提供了自由翱翔的广阔空间，也使得《红楼梦》的文化含量更高、立体感更强。

续表

形式	编号	出处	具体情况
伴奏	13	第1回	弹唱："门户临歌"。
	14	第87回	琴歌：黛玉低吟琴歌四章。
	15	第22回	弹唱：蒋玉菡的女儿悲愁喜乐唱。
	16	第53回	打鼓。
	17	第54回	女先生儿用"弦子琵琶"伴奏说书。
	18	第1回	歌舞：社火花灯。
	19	第5回	歌舞：十二舞女演唱新制《红楼梦》十二支，"轻敲檀板，款按银筝"来伴奏、伴舞。
	20	第75回	笛伴歌：取了一竿紫竹笛来，"箫风吹笛，文化韵曲"。

从上表可以看出，《红楼梦》中的器乐活动是丰富多姿的。器乐演奏是专业技术含量较高的音乐活动，需要一定的专门学习与训练，往往是音乐文化最为集中的体现。《红楼梦》中有琴、箫等乐器的独奏，有打十番、细乐、鼓乐、笙管吹等器乐合奏，还有琵琶、弦子、洞箫的歌舞伴奏活动，可谓丰富多姿，琳琅满目。由此可见，中国历史悠久、积淀深厚的音乐文化，为《红楼梦》增添了一道亮丽的风景线，为人们放飞听觉想象力提供了自由翱翔的广阔空间，也使得《红楼梦》的文化含量更高、立体感更强。

第五章

《红楼梦》与中国仪式音乐

仪式音乐是用于各种礼仪中的音乐，是中国礼乐文化的重要组成部分。《红楼梦》不愧为中国传统文化的『大百科全书』，其中的仪式音乐同样具有极为深厚的文化内涵。本章从祭祖仪式音乐、驱邪仪式音乐、丧葬仪式音乐、贺庆仪式音乐几个方面探讨《红楼梦》中仪式音乐的文化内涵。



第一节 《红楼梦》与祭祖仪式音乐

祭祀祖先是中国古代祭礼中的最为重要的仪式之一，在古代礼制中占有重要的位置。从甲骨文、金文及许多相关文献来看，祭祖是商周时期最普遍的祭祀活动。在我国古代的“五礼”体制中，祭祖属于“吉礼”，从《周礼·春官·大宗伯》祭享先王的程序制度来看，有“肆献祼”、“馈食”、“祠春”、“禴夏”、“尝秋”、“烝冬”等祭祀方式。

我国古代的礼和乐常常是齐称并行、密不可分的。“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举”（郑樵《通志·乐略·乐府总序》），“礼也者，理也。乐也者，节也。君子无理不动，无节不作。不能诗，于礼缪；不能乐，于礼素”、“达于礼而不达于乐，谓之素；达于乐而不达于礼，谓之偏”。（《礼记·仲尼燕居》）绝大多数情况下礼仪和音乐是互相配合、同步进行的。古代吉礼中一定是有音乐的，按照《周礼·大司乐》的规定，与吉礼相配合的音乐分别是：

祀天神——奏黄钟乐，歌大吕曲，舞《云门》。

祭地祇——奏太簇乐，歌应钟曲，舞《咸池》。

祀四望—奏姑洗乐，歌南吕曲，舞《大磬》。

祭山川——奏蕤宾乐，歌函钟曲，舞《大夏》。

享先妣——奏夷则乐，歌仲吕曲，舞《大濩》。

享先祖——奏无射乐，歌夹钟曲，舞《大武》。

所谓古代乐舞典范的“六代乐舞”，被用于不同的祭祀典礼仪式之中。吉礼是对祖先和各种神祇祈求福祥的礼节，礼仪繁复，中国两千多年的封建社会历代王朝基本上遵循着这个规范。从祭祀祖先方面来看，一方面，祭祖与祖先崇拜有关，古人认为祭祀祖先可以给自己和子孙带来福祉，无人祭祀的祖先则不能血食，成为孤魂野鬼，为害人间；另一方面，祭祖与宗族的维系和正常运行有关，为了强化共同的血缘关

系认同感，对共同祖先的祭祀成为必要的手段，所谓“亲亲故尊祖，尊祖故敬宗，敬宗故收族”（《礼记·大传》），尊祖、敬宗、收族之间的关系是非常清楚的，尊祖、敬宗就是为了家族的亲情和凝聚，所谓的“亲亲”，就是家族血缘关系认同的具体体现。

我国古代以祭祀祖先为中心的家族文化，在强化血缘认同、序尊卑、明伦理的同时，在维系社会稳定方面也发挥了巨大的作用，被统治阶层所认可、鼓励，明清以来，地方家族自治成为国家权力的重要补充。安徽徽州婺源人朱熹是宋代理学的重要人物，他在“淳熙六年己亥岁（公元1179年）仲春之吉”给刘氏家谱撰写的序言中提到“君亲一体，忠孝一道”，代表了宋代以来封建正统思想对家族自治的认识：

> 予尝仰观乾象，北辰为中天之枢，而三元九曜旋绕归向，譬犹君之尊而无人不拱焉；俯察地理，昆仑为华夏之镇，而五岳八表逶迤顾盼，譬犹祖之亲而无地不本焉。君亲一体，忠孝一道。忘之者，谓之逆；遗之者，谓之弃；慢之者，谓之亵。无将之戒，莫大于不忠；五刑之属，莫大于不孝。为人臣者，当鞠躬尽瘁；为人子者，当慎宗追远，不可一毫或忽也。今阅刘氏谱牒，上溯姓氏之源，下逮继世之宗由，明昭穆以尚祖也，系所生以尚嫡也，序长幼以尚齿也，列像赞以尚思也。非大忠大孝而能之乎？噫！世之世祖未远而懵然无知，其愧于刘氏多矣。[1]

《红楼梦》作为一部被誉为“中国封建社会的百科全书”式的著作，又是以贾府这个百年望族为中心展开的，家族文化的重要内容——祭祖仪式，当然也是必然会出现的。第13回王熙凤梦中秦可卿的一番嘱托，可以窥见清代祭祀祖先的一些细节：

① 清光绪十三年修《南山刘氏宗谱》卷一之“刘氏宗谱序”。

目今祖茔虽四时祭祀，只是无一定的钱粮，第二，家塾虽立，无一定的供给。依我想来，如今盛时固不缺祭祀供给，但将来败落之时，此二项有何出处？莫若依我定见，趁今日富贵，将祖茔附近多置田庄房舍地亩，以备祭祀供给之费皆出自此处，将家塾亦设于此。合同族中长幼，大家定了则例，日后按房掌管这一年的地亩、钱粮、祭祀、供给之事。如此周流，又无争竞，亦不有典卖诸弊。便是有了罪，凡物可入官，这祭祀产业连官也不入的。便败落下来，子孙回家读书务农，也有个退步，祭祀又可永继。（13·175）

北宋中期，大臣范仲淹开“义田”风气之先，他利用自己的官俸独资购买良田1000余亩，用其所出来赈济范氏族人，使贫困族人衣食有所保障，婚嫁丧葬有所依赖。此后，经朱熹等宋代理学家的大力提倡与推行，族田成为宗族祭祀物资的重要保障，也成为家族救济措施的一项基本制度，在收族、敬宗方面发挥了极为重要的作用。朱熹在《家礼》中规定：“初立祠堂，则计见田，每龛取其二十之一，以为祭田。亲尽则为之墓田……皆立约闻官，不得典卖。”① 清人张永铨在《先祠记》中说道：“祠堂者，敬宗者也；义田者，收族者也。祖宗之神依于主，主则依于祠堂，无祠堂则无以妥亡者；子侄之生依于食，食则给于田，无义田则无以保生者。故祠堂与义田并重而不可偏废者也。”②

这种风气一开，各地宗族竞相仿效。而作为朱熹故乡“文公阙里”的徽州，此风更盛。明清以来，徽州宗族的家谱中关于族田的内容比比皆是，不胜枚举。如《古歙城东许氏世谱》卷七《许氏家规》有：

① 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社2004年1月第1版，第289页。

② 刘黎明：《祠堂·灵牌·家谱》，成都：四川人民出版社1993年5月第1版，第36页。

祭之有田，业可久也。传曰无田不祭，盖谓此尔。吾宗祭社、祭墓、祭于春秋，俱有田也。①

休宁《江村洪氏家谱》卷十四《宗族祀田记》记载：

宗祀之所赖以久远者，惟田。礼曰：惟士无田，则以不祭。田固蒸尝之所由出也。吾家宗祠既建，钟鼓既具，则春秋禋祠，所恃以备羊豕、洁粢盛，立百年不敝之贮者，非田不可。……后世子孙，即有公用急需，勿得妄动祀田。如弃田，是绝祖宗血食也。②

据统计资料，民国时期徽州耕地1,183,477.46亩，宗族拥有土地169,431.49亩，占耕地总数的14.32%，其中黟县的比例竟高达39.96%，而公堂占有山林的比例更高，有些村庄竟达87.6%。③

宗族占有的土地名称有很多，如族田、祭田、祠田、墓田、义田、学田、公田、社田、会田等，总起来可以归为祭田、义田、学田三大类型。祭田为祭祀祖先而设，收入主要用于祭祀；义田为赈济族中贫弱孤寡而设，收入主要用于抚恤族人，“救济贫困、孤寡和遭遇饥荒及不测事件的族人，避免他们流离失所、逃亡道路而造成家族的离散，达到收族的目的，是设置族田的主要用意。义田主要用于这一项开支”④；学田为资助、奖励族人接受教育、求取功名而设，收入主要用于兴办义学、补贴学子日常及应试费用、奖励取得功名者等教育开支。

《红楼梦》此处透露的一些关于清代祭田、祖产管理情况，如每年“按房掌管”、“如此周流”，说的是日常正常的墓地及田产管理；祭祀产业“连官也不入的”，则是社会的一项制度，公

① 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社2004年1月第1版，第290页。

② 同上。

③ 同上，第268页。

④ 徐扬杰：《中国家族制度史》，北京：人民出版社1992年7月第1版，第332页。

田的收入可以用于接济族中的孤贫子弟、鼓励读书、奖掖后学以及褒奖贞洁烈妇等等，这也是明清时期普遍盛行的社会制度。王熙凤梦中秦可卿能够做这种安排，也是社会状况的一种折射，是合乎当时的社会规范的。

《红楼梦》中祭祖的描写还有很多，第58回写道："这日乃是清明之日，贾琏已备下年例祭祀，带领贾环、贾琮、贾兰三人去往铁槛寺祭柩烧纸。宁府贾蓉也同族中几人各办祭祀前往"，第64回写贾宝玉心理活动："七月因为瓜果之节，家家都上秋祭的坟，林妹妹有感于心，所以在私室自己奠祭，取《礼记》'春秋荐其时食'之意，也未可定"（64·910），等等。然而，这些地方毕竟简略，也没有涉及到具体的仪式程序，更没有提及仪式音乐。

《红楼梦》第53回则不同，这一次作者对祭祖作了极为详尽的描述，也透露了许多仪式音乐的情况，为我们了解当时的大家族祭祖及其中的音乐情况提供了非常宝贵的资料。这里描写细致，并杂有其他文字，原文较长，为节省篇幅，略去不引，请读者自行对照。归纳起来，这一回的描写大概提供了以下几个方面的信息：

1. 布置祠堂的准备工作

"当下已是腊月，离年日近……贾珍那边，开了宗祠，着人打扫，收拾供器，请神主，又打扫上房，以备悬供遗真影像。"（53·738）

2. 环境状况与氛围

"这一条街上，东一边合面设列着宁国公的仪仗执事乐器（注：着重号为笔者所加，下同），西一边合面设列着荣国公的仪仗执事乐器"（53·747），"已到了腊月二十九日了，各色齐备，两府中都换了门神，联对，挂牌，新油了桃符，焕然一新。宁国府从大门，仪门，大厅，暖阁，内厅，内三门，内仪门并内塞门，直到正堂，一路正门大开，两边阶下一色朱红大高照，点的两条金龙一般"。（53·744）

3. 祠堂位置、外部状况

位置在"宁府西边另一个院子"，外围是"黑油栅栏"，然后是"五间大门"，院内有三间抱厦、五间正殿等。大门上悬一块匾额，上写"贾氏宗祠"四个大字，抱厦、五间正殿上也均

有匾额、对联，有"星辉辅弼"、"慎终追远"等，有"衍圣公孔继宗书"，也有"先皇御笔"。(53·744—745)

4. 祠堂内部布置

"里边香烛辉煌，锦幛绣幕，虽列着神主，却看不真切"，"正堂上，影前锦幔高挂，彩屏张护，香烛辉煌。上面正居中悬着宁荣二祖遗像，皆是披蟒腰玉；两边还有几轴列祖遗影"。(53·745)

5. 仪式程序

年三十晚上，"贾府人分昭穆排班立定：贾敬主祭，贾赦陪祭，贾珍献爵，贾琏贾琮献帛，宝玉捧香，贾菖贾菱展拜毯，守焚池。青衣乐奏，三献爵，拜兴毕，焚帛奠酒，礼毕，乐止，退出"。(53·745)

6. 正堂传菜次序

"每一道菜至，传至仪门，贾荇贾芷等便接了，按次传至阶上贾敬手中"，"贾敬捧菜至，传于贾蓉，贾蓉便传于他妻子，又传于凤姐尤氏诸人，直传至供桌前，方传于王夫人。王夫人传于贾母，贾母方捧放在桌上。邢夫人在供桌之西，东向立，同贾母供放。直至将菜饭汤点酒茶传完，贾蓉方退出下阶，归入贾芹阶位之首"。(53·746)

7. 祭祀人员的位次

凡从文旁之名者，贾敬为首，下则从玉者，贾珍为首，再下从草头者，贾蓉为首，左昭右穆，男东女西。(53·746)

8. 祭祀场面全景

俟贾母拈香下拜，众人方一齐跪下，将五间大厅，三间抱厦，内外廊檐，阶上阶下两丹墀内，花团锦簇，塞的无一隙空地。鸦雀无闻，只听铿锵叮当，金铃玉珮，微微摇曳之声，并起跪靴履飒沓之响。(53·746)

这里"铿锵叮当"金铃玉珮的"微微摇曳之声"和"青衣乐奏"，共同构成了仪式的"音声环境"(ritual soundscape)，营造了一个神圣的仪式氛围，是仪式的有机组成部分。

我国宗庙里神主的牌位自古就有昭穆制度，天子的宗庙更是严格有序，不能紊乱，据《清史稿·礼志五》记载：

我朝庙制，前殿自太祖以下七世皆南向，宣宗以下三世分东西向，与古所谓穆北向、昭南向不同。穆德二庙同为百世不祧，宜守朱子之说，以昭穆分支右，不以昭穆为尊卑。

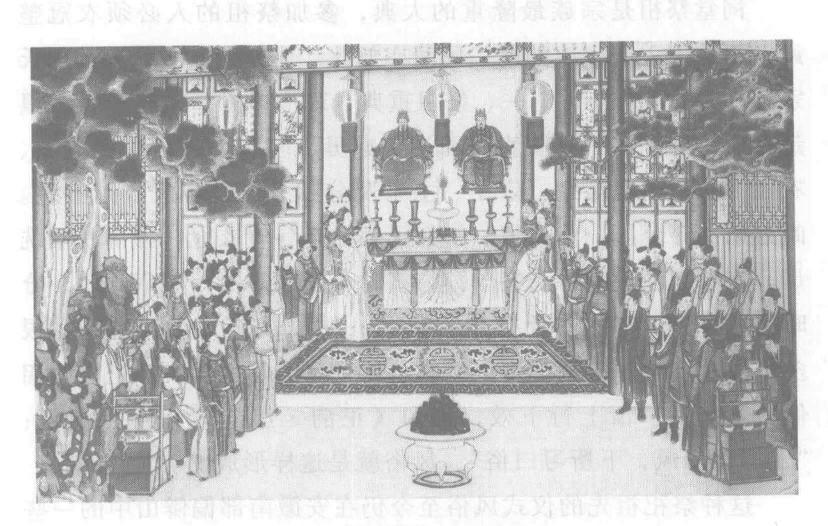


图53　宁国府除夕祭宗祠

自天子以下，对于不同的等级，历代均有严格的宗庙祭祀规定。清代雍正九年规定"凡亲王世子、郡王家祭，建庙七楹，中五为堂。左右墙隔之为夹室"，除始封王不祧外，以下则实行二昭二穆亲尽则祧的制度，"庙门左右侧门庭分东西庑，东藏衣冠，西则祭器乐器……其礼，堂中始封祖专案，正位，南向。左东夹室祧主共案，次二昭共案，东向。右西夹室祧主共案，次二穆共案，西向。少西设香帛案一，尊案一。每案羊豕各一，铏簠簋各二，笾豆各八，位各帛一，爵三，乐器六。同祖所出子孙，届期会祭"；"凡品官家祭庙立居室东，一至三品庙五楹，三为堂"，"四至七品庙三楹，中为堂，左右夹室及房有庑"，"八、九品庙三楹，中广，左右狭，庭无庑。箧藏衣物，祭器陈东西序"，"庶士家祭，设龛寝堂北，以版隔为四室，奉高、曾、祖、

祢，妣配之，位如品官仪。”①

从王公大臣到平民百姓，虽然规模有差，其实质却是一致的。自亲王至庶士，广大社会都实行尊奉四世而依昭穆为次、亲尽则祧的制度。清代庙祭制度近袭自朱明，远袭自姬周，具有久远的历史传统。

祠堂祭祖是宗族最隆重的大典，参加祭祖的人必须衣冠整肃，不惟士大夫家族如此，民间亦如此。比如，安徽绩溪县周氏宗族《祠规》规定：“一、祭祖重典，理应虔肃，与祭子孙，俱走旁门，毋许向中门阶直趋而进，亦毋许喧哗。违者罚跪。二、衣冠不备，不敢与祭。宗子、主祭及分献老人，各宜衣冠齐整。阖族斯文穿公服，整冠带。与祭子孙亦宜各整衣冠，毋得脱帽跣足。违者罚跪。三、与祭子孙临祭时，俱在堂下，随宗子后，分昭穆跪拜，毋得搀前及拥挤上堂……”②，规定详尽严整。在很多方面，乡间望族和都市京城的名族世宦的祭祖仪式都是大体相似的。许多事情上行下效，正如《正韵·屋韵·入声》所说：“上所化曰风，下所习曰俗”，风俗就是这样形成的。

这种祭祀祖先的仪式风俗至今仍在安徽南部偏僻山中的一些家族中保留着。2005 年、2006 年春节期间笔者在皖南池州山区考察，目睹了一些山民祭祖的场面，他们的祠堂、祖先的影像（当地称“影子”）和《红楼梦》的描写并无本质的区别。

当代音乐学家薛艺兵先生认为，“祭祀仪式的关系结构中，存在着一个二元对立关系的主体结构模式，即：由‘凡俗阈’和‘超凡阈’构成的‘两阈结构’模式”，“所谓‘凡俗阈’，是指平凡俗人的人间阈境（人间世界）；所谓‘超凡阈’，是指具有超自然力量的神鬼阈境（神鬼世界）”，祭祀仪式中，“超凡阈虽然是祭祀者观念中的意象空间，但也以象征形式表现在仪式场景布置（如神坛、鬼寨）、仪式象征对象（如神像、圣物）等方面”，“祭祀者的仪式行为以及各种仪式手段（包括音乐），均

① 《二十五史·清史稿》（上），上海：上海古籍出版社 1986 年版，第 353 页。
② 赵华富：《徽州宗族研究》，合肥：安徽大学出版社 2004 年版，第 176 页。

针对超凡阈或其中的特定对象而进行。祭祀仪式的目的就在于利用各种可能的手段来沟通、调和‘两阈’之间的对立关系。”①

以此观照贾府除夕的祭祖仪式，神圣与凡俗的界限同样是清晰可见的：正堂上悬挂着的宁荣二祖遗像和两边列祖列宗遗影，是膜拜的对象，他们构成了神圣的“超凡阈”，他们代表了不可亵渎的神灵世界；祭桌前按照左昭右穆排列的两列祭祀人员，构成了对应的“凡俗阈”，其位次排列体现出他们在凡俗世界的地位与身份；而音乐、玉帛、酒肉、蔬果等各种献祭，则是沟通人神的具体手段，娱神、求神，祈赐福祉。具体到音乐，它的功能体现在营造一个合适的仪式氛围，并满足“神灵”在听觉上的需要，是仪式象征符号体系中重要的一环。

第二节 《红楼梦》与驱邪仪式音乐

《红楼梦》第102回有一次非常生动的道士驱邪捉鬼的描写。事情的起因是自从大观园中众人出嫁的出嫁、搬出的搬出、死的死、散的散以后，大观园荒于修葺，于是怪事迭出。先是尤氏从园里走过，到家中身上发热，说胡话：“穿红的来叫我，穿绿的来赶我”，大病一场。后来，王熙凤、贾珍、贾蓉也陆续生病，贾府上下风言风语，遍传园中出了鬼怪，“接连数月，闹得两府俱怕。从此风声鹤唳，草木皆妖”。贾赦不信，带几个家人手持器械，到园踹看动静，一个名叫“拴儿”的年轻家人又被一个莫名其妙的东西“吓离了眼”，说“亲眼看见一个黄脸红须绿衣青裳一个妖怪走到树林子后头山窟窿里去了” （102 · 1430），众人随声附和，贾赦也信以为真，于是就引出了下面的一幕：

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社2003年版，第150页。



图 54　明正统九年刊《道藏·玉音法事》中的曲线乐谱

贾赦没法，只得请道士到园作法事驱邪逐妖。择吉日先在省亲正殿上铺排起坛场，上供三清圣像，旁设二十八宿并马、赵、温、周四大将，下排三十六天将图像。香花灯烛设满一堂，钟鼓法器排两边，插着五方旗号。道纪司派定四十九位道众的执事，净了一天的坛。三位法官行香取水毕，然后擂起法鼓，法师们俱戴上七星冠，披上九宫八卦的法衣，踏着登云履，手执牙笏，便拜表请圣。又念了一天的消灾驱邪接福的《洞元经》，以后便出榜召将，榜上大书“太乙混元上清三境灵宝符录演教大法师行文敕令本境诸神到坛听

用”……只见小道士们将旗幡举起，按定五方站住，伺候法师号令。三位法师，一位手提宝剑拿着法水，一位捧着七星皂旗，一位举着桃木打妖鞭，立在坛前。只听法器一停，上头令牌三下，口中念念有词，那五方旗便团团散布。法师下坛，叫本家领着到各处楼阁殿亭房廊屋舍山崖水畔洒了法水，将剑指画了一回，回来连击牌令，将七星旗祭起，众道士将旗幡一聚，接下打怪鞭望空打了三下。本家众人都道拿住妖怪，争着要看，及到跟前，并不见有什么形响。只见法师叫众道士拿取瓶罐，将妖收下，加上封条。法师朱笔书符收禁，令人带回在本观塔下镇住，一面撤坛谢将。（102·1430—1431）

这一段描写比较细致，坛场布置、所供神像、所请神灵、法师装扮、道士站位、仪式程序、诵唱经卷、收妖方式、音乐法器，等等，均得到较为细致地描写。

坛场是宗教举行活动的场所，几乎所有宗教在仪式举行之前都要设立相应的坛场，坛场的设立是仪式进行的空间保证。我们先来看看坛场的布置情况。

斋坛是道教科仪坛场设施最基本的一种，它是为举行大型斋仪而设定的。按《灵宝领教济度金书》卷一的记载，斋坛按五方位置来建构，依天地人三才对应模式设立三层坛场，分别称为内坛、中坛、外坛。这三个坛场按一定比例来布置。内坛高凡三尺，方广一丈八尺，上安纂二十枚；中坛高一尺五寸，方广三丈，上安纂二十四枚；外以平地为之，方广四丈，安纂二十八枚。三层之外，方广四丈六尺，安花柱三十二枚。在比例上，内坛比中坛高一尺五寸，中坛又比外坛高一尺五寸，形成一个内高而外低，内小而外广的格局。三坛之外，复有金箓灯图，法三十六天，二十八星宿。醮坛，系道教科仪坛场的另一种基本设施，是道教为延真降圣、祷神祀灵、祈福禳灾而建立的。《灵宝领教济度金书》卷一于《三界醮坛图》下释云：“醮坛，即醮筵也。”“醮筵”就是祭祷神明所设席位。“三界醮坛”是祭祷道教三清

胜境诸神的一种坛场。该坛场之建构突出三清的地位，于中间高设三清座，前方留有数尺，以便通行；又设"七御座，每位高牌曲几，香花灯烛，供奉如法"，以示尊贵。另有左右班列圣之位。道教科仪坛场设立之后还必须进行"敕坛仪"，需先办理水剑之物，启秉神明立坛之宗，召四灵（青龙、白虎、朱雀、玄武），行禹步，踏罡步斗，发咒召请五方诸神。①

《红楼梦》中的这次道教仪式活动的坛场布置，"上供三清圣像，旁设二十八宿并马、赵、温、周四大将，下排三十六天将图像。香花灯烛设满一堂，钟鼓法器排两边，插着五方旗号"，场面也是非常壮观的："上供"、"旁设"、"下排"层次井然；"三清圣像"、"二十八宿"、"马、赵、温、周四大将"、"三十六天将图像"、"五方旗号"，营造了一个极为神圣的超凡世界；"香花灯烛"、"钟鼓法器"是人们沟通神灵的中介，让神灵在听觉（钟鼓）、视觉（花、灯烛）、嗅觉（香、花）得到极大的享受和满足，然后为人们驱邪。

我们再来看仪式程序。从《红楼梦》的这段描写所提供的信息来看，整个净宅仪式程序有以下几个步骤：

（1）聘请道士；

（2）择定吉日；

（3）建起坛场；

（4）布置坛场（供神像、摆香烛、钟鼓法器、插五方旗）；

（5）净坛（四十九位道士净坛一天）；

（6）请圣（三位法官行香取水毕，然后擂起法鼓，法师们俱戴上七星冠，披上九宫八卦的法衣，踏着登云履，手执牙笏，便拜表请圣）；

（7）诵经（念《洞元经》等）；

（8）出榜招将（太乙混元上清三境灵宝符录演教大法师行文敕令本境诸神到坛听用）；

---

① 参阅卿希泰、詹石窗主编：《道教文化新典》，上海：上海文艺出版社 1999 年版，第 978、980 页。

（9）收妖（法器停奏，令牌三下，口念咒语，祭起五方旗，然后法师下坛到各处搜室收妖，洒水画符，祭旗打鞭，取瓶罐，将妖收下，加上封条）；



图 55　道教驱邪符箓

（10）镇妖（带回道观，在塔下镇住）；

（11）酬神（谢将）；

（12）送神撤坛。

整个过程大体可以分为准备、请神、娱神、酬神、送神、收尾几个阶段，这也是各种类似仪式常见的请神—酬神—送神三段式结构模式的具体体现。

道家的收妖驱邪法事，源于古代的巫术。我国古代的巫师是可以沟通人神的特殊人物，汉代许慎《说文解字》说："巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也"，"觋，能齐肃事神明也，在男曰觋，在女曰巫"。古代的巫师大多是通天文、晓地理、能歌善舞的精英人物，甚至有的就身兼部落首领，地位非常显赫。音乐在这类法事中是必不可少的，有些情况下法师神灵附体要靠打击乐器的催发才能实现。

我国的鬼怪传说很久以前就产生了。"《汉旧仪》曰：颛顼有三子已而为疫鬼，一居江水为疟鬼，一居若水位魍魉蜮鬼，一居人宫室区隅，善惊人，为小鬼。"①

捉鬼、驱鬼是和鬼怪传说同步发展起来的，有了鬼，自然也产生了相应的对付办法，那就是驱鬼。"于是，以岁十二月使方相氏黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶及童子而时傩，以索室中驱疫鬼也。"② 傩仪就是驱鬼的仪式乐舞。

驱鬼的傩仪，在我国有着极为悠久的历史。在甲骨文中，已经可以见到相关的记载。

这片甲骨上共有三条卜辞，右边的摹本片段被称为"方相辞"。[illegible]，作为一个象形字，描绘的是头戴面具的歌舞人形象，与《周礼》中所描写的头戴面具、黄金四目的方相氏形象可以

① ［梁］萧统：《文选》，北京：中华书局1997年版，第63页。

② 同上。

吻合，今人多从此说[1]。因而把这个字的形象和这条卜辞内容作为傩在殷代已有存在的证据是可以采信的。

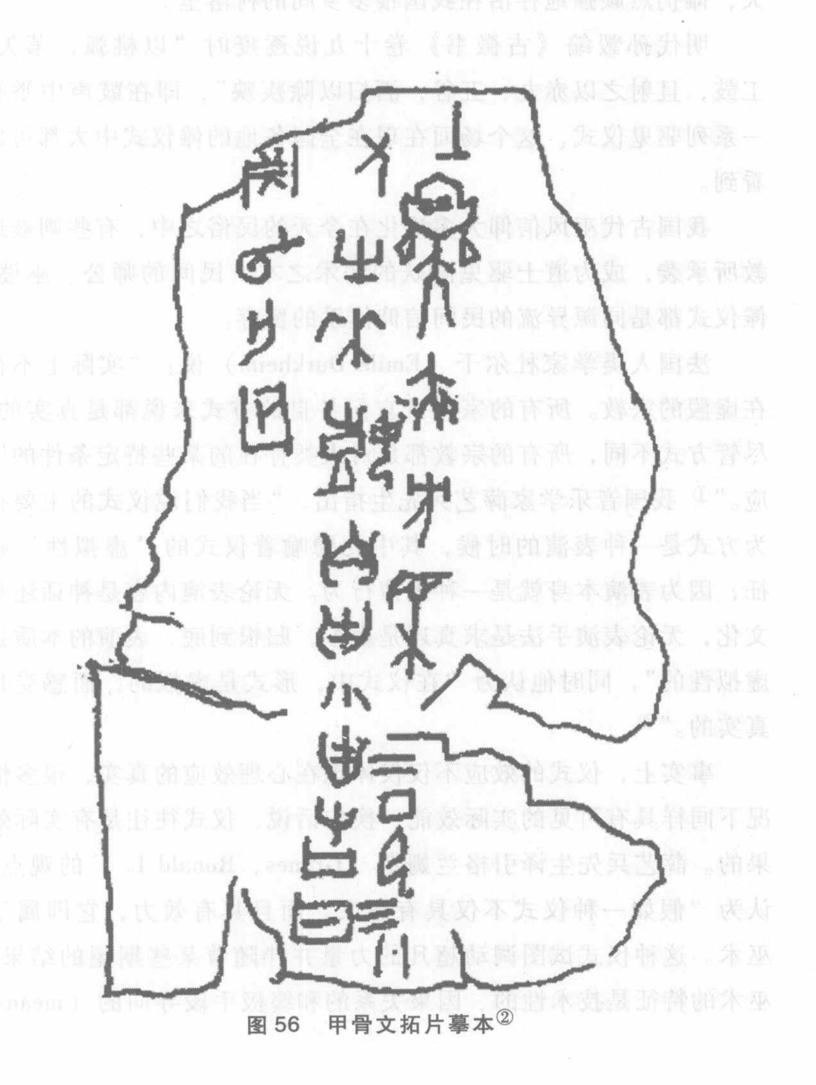


图 56　甲骨文拓片摹本[2]

① 参阅陈邦怀：《殷代社会史料征存》，天津：天津人民出版社 1959 年版；肖兵：《傩蜡之风》，江苏人民出版社 1992 年版，第 10 页；钱茀：《傩俗史》，广西民族出版社、上海文艺出版社 2000 年版，第 19 页。

② 钱茀：《傩俗史》，广西民族出版社、上海文艺出版社 2000 年版，第 19 页。

周代傩仪已纳入国家礼仪、有专人负责掌管、形成了固定礼制，并延续到汉、唐、宋、明等许多朝代，历经几千年，直至今天，傩仍然顽强地存活在我国很多乡间的村落里。

明代孙瑴编《古微书》卷十九说逐疫时“以桃弧，苇矢，工鼓，且射之以赤丸、五谷，洒扫以除疾殃”，即在鼓声中举行一系列驱鬼仪式，这个场面在现在全国各地的傩仪式中大都可以看到。

我国古代巫风信仰大多溶化在今天的民俗之中，有些则被道教所承袭，成为道士驱鬼降妖的法术之本，民间的师公、巫婆、傩仪式都是同源异流的民间信仰体系的留存。

法国人类学家杜尔干（Emile Durkheim）说：“实际上不存在虚假的宗教。所有的宗教按它们各自的方式来说都是真实的。尽管方式不同，所有的宗教都是对人类存在的某些特定条件的回应。”① 我国音乐学家薛艺兵先生指出，“当我们说仪式的主要行为方式是一种表演的时候，其中便隐喻着仪式的‘虚拟性’特征，因为表演本身就是一种虚拟行为。无论表演内容是神话还是文化，无论表演手法是求真还是虚拟，归根到底，表演的本质是虚拟性的”，同时他认为“在仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的。”②

事实上，仪式的效应不仅仅体现在心理效应的真实，很多情况下同样具有可见的实际效能，换句话说，仪式往往是有实际效果的。薛艺兵先生译引格兰姆斯（Grimes，Ronald L.）的观点，认为“假如一种仪式不仅具有意义，而且具有效力，它即属于巫术。这种仪式试图调动超凡的力量并伴随着某些期望的结果。巫术的特征是技术性的、因果关系的和终极手段导向的（means-

① ［法］E. 杜尔干著：《宗教生活的初级形式》，林宗锦、彭守义译，林耀华校，北京：中央民族大学出版社 1999 年 12 月版，第 2 页。

② 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社 2003 年版，第 30—31 页。

end oriented)”①。

贾赦组织的这场捉鬼仪式属于巫术性的表演活动，不仅调动了许多超凡的力量，道教的三清大神、二十八宿、马、赵、温、周四大将、三十六天将以及本境诸神等等，也发生了实际的效用，仪式的效果就是“那些下人只知妖怪被擒，疑心去了，便不大惊小怪，往后果然没人提起了。贾珍等病愈复原，都道法师神力”。而道士的踏罡步斗、洒水书符、祭旗打鞭、钟鼓法器、招将收妖等等，无疑具有了技术性的特点。

第三节 《红楼梦》与丧葬仪式音乐

《红楼梦》中写了很多死人的事，上至太后、贵妃，下至丫鬟、仆人，但大多是轻描淡写，丧葬仪式极为简略，没有为探讨丧葬仪式及其用乐情况提供多少有用的信息。例如，第12回贾瑞害单相思，“正照风月宝鉴”中邪而精尽人亡，从“代儒料理丧事，各处去报丧。三日起经，七日发引”的情况来看，我们能够知道的确切信息也不过是贾代儒给孙子贾瑞请了和尚做了超度亡灵的法事仪式而已。

但是，有一个人的葬礼却写得非常详细，占了三回的篇幅，葬礼本身也奢侈华丽、极为铺张，其中有不少内容涉及到了音乐场面。这就是第13、14、15回所写的贾蓉之妻秦可卿的葬礼。

秦氏葬礼之隆，连贾府的老长辈史太君葬礼也难望其项背。第110回贾母去世时因家道中落，又因被抄过家有所顾忌而不敢张扬操办，显得十分草草，提及音乐的地方只有一处：“凤姐紫涨了脸，正要回说，只听外头鼓乐一奏，是烧黄昏纸的时候了，大家举起哀来。”（110·1519）此时的贾府已是捉襟见肘，王熙

① 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社2003年版，第13页。

凤也无能为力，“紫涨了脸”也难以避免“力诎失人心”的尴尬结局。

相比之下，秦可卿的葬礼上的仪式音乐阵容非常庞大，显得无限风光。贾府先是“请钦天监阴阳司来择日，择准停灵七七四十九日，三日后开丧送讣闻”，然后，请来僧人、道士在大厅、天香楼、灵堂三处做法事，分别举行拜大悲忏、打解冤洗业醮、按七作好事三种仪式，参与仪式的僧、道人数分别是108人、99人、100人，总计达307人之众。其中，僧人158人，道士149人。仪式持续时间为四十九天。另外还有在会芳园临街大门外“鼓乐厅”里按时奏乐的两班“青衣”乐队。阵容之大，持续时间之长，仪式内容之繁，令人惊叹。请看具体描写：

其一：

这四十九日，单请一百单八众禅僧在大厅上拜大悲忏，超度前亡后化诸魂，以免亡者之罪，另设一坛于天香楼上，是九十九位全真道士，打四十九日解冤洗业醮。然后停灵于会芳园中，灵前另外五十众高僧，五十众高道，对坛按七作好事。（13·177）

其二：

会芳园临街大门洞开，旋在两边起了鼓乐厅，两班青衣按时奏乐，一对对执事摆的刀斩斧齐。（13·180）

其三：

这日乃五七正五日上。那应佛僧正开方破狱，传灯照亡，参阎君，拘都鬼，筵请地藏王，开金桥，引幢幡，那道士们正伏章申表，朝三清，叩玉帝，禅僧们行香，放焰口，拜水忏，又有十三众尼僧，搭绣衣，靸红鞋，在灵前默诵接引诸咒，十分热闹。（14·189）

其四：

凤姐缓缓走入会芳园中登仙阁灵前，一见了棺材，那眼泪恰似断线之珠，滚将下来。院中许多小厮垂手伺候烧纸。凤姐吩咐得一声：“供茶烧纸。”只听一棒锣鸣，诸乐齐奏，

早有人端过一张大圈椅来，放在灵前，凤姐坐了，放声大哭。于是里外男女上下，见凤姐出声，都忙忙接声嚎哭……（14·190）

其五：

这日伴宿之夕，里面两班小戏并耍百戏的与亲朋堂客伴宿。（14·195）

以上这五段描写，都是发生在贾府里的事情。出殡当日半道上各家路祭的描写也有音乐：

其六：

十来顶大轿，三四十小轿，连家下大小轿车辆，不下百余十乘。连前面各色执事，陈设，百耍，浩浩荡荡，一带摆三四里远。走不多时，路旁彩棚高搭，设席张筵，和音奏乐，俱是各家路祭：第一座是东平王府祭棚，第二座是南安郡王祭棚，第三座是西宁郡王，第四座是北静郡王的……（北静郡王）五更入朝，公事一毕，便换了素服，坐大轿鸣锣张伞而来。（14·196—197）

到了寄放棺木的铁槛寺，音乐又是一番景象：

其七：

走不多时，仍又跟上大殡了。早有前面法鼓金铙，幢幡宝盖：铁槛寺接灵众僧齐至。少时到入寺中，另演佛事，重设香坛。安灵于内殿偏室之中。（15·202）

从整体上看，这里的丧葬仪式既用到了宗教性的佛教音乐、道教音乐，也用到了世俗性的鼓吹乐、戏曲和百戏，还出现了王公的仪仗卤簿性的“鸣锣张伞”的仪式音乐。分析以上七段涉及音乐的描写，可以把这场丧礼中的音乐分为以下几种类型：

（1）用于超度亡灵的佛教音乐，包括拜大悲忏、放焰口、拜水忏、诵接引咒等。

（2）用于超度亡灵的道教音乐，包括打四十九日解冤洗业醮等。

（3）用于接待亲朋的民间俗乐，包括戏曲、杂耍等（两班

小戏并耍百戏的）。

（4）用于传递信号的音乐：举哀时“只听一棒锣鸣，诸乐齐奏”，众人“接声嚎哭”。

（5）用于一般程序的鼓乐：会芳园临街大门两边起了“鼓乐厅”，两班青衣按时奏乐。

（6）用于祭奠死者的音乐：路旁彩棚高搭，设席张筵，和音奏乐，俱是各家路祭。

（7）用于卤簿执事的音乐：坐大轿鸣锣张伞而来。

（8）寺庙里的常规音乐：法鼓金铙，幢幡宝盖。

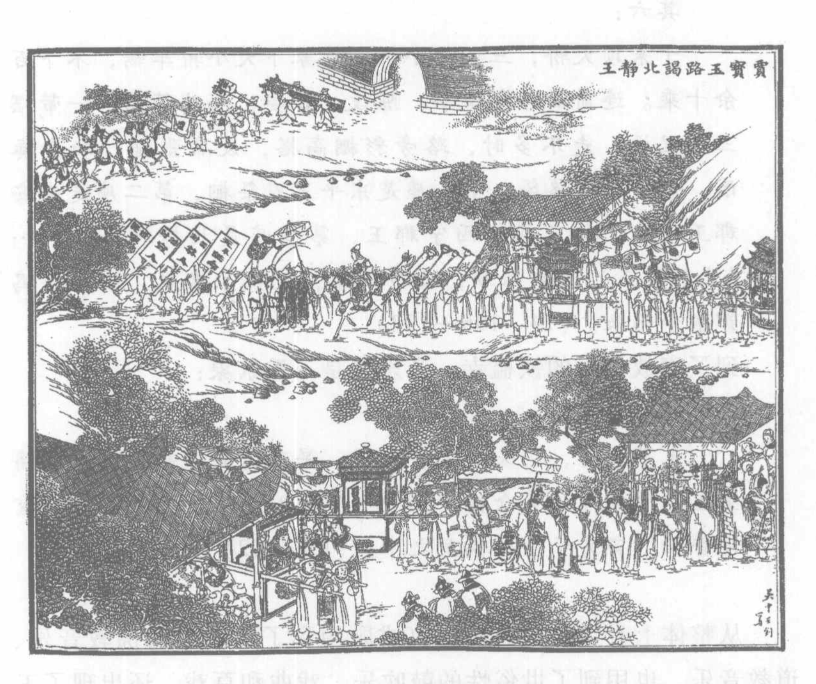


图 57　贾宝玉路谒北静王

这种仪式场面在明清时期是较为常见的，反映了当时丧葬仪式音乐的普遍情况。冯尔康先生研究认为，“清人家庭成员故去，要通知亲友，由死者最近的长亲到场，举行入殓仪式，与此同时，多有请僧道做佛事的，时日不定，人员有多有少。停灵有讲究七七四十九天的，有的出殡安葬，有的浮葬或停放于某个处所，过

一些岁月再正式下葬，经历这个过程，丧事就算办完了”[①]。

下面举一例，以资对照，该例是由曾经亲身参与其事的岳超同志回忆并撰写的一次清代皇亲国戚的葬礼：

> 光绪三十年（1904）春天，西太后的弟弟承恩公的福晋因病去世。因她是隆裕皇后的生母、光绪皇帝的岳母，所以人们都称她为“皇姥姥”……开了殃榜之后，还要请来十三名和尚，身披法衣，手持法器，绕着灵床转咒，一般谓之“念倒头经”……从第三日起开始开吊待客。这时门外设大鼓大乐，二门有堂鼓细乐……僧、道、番（喇嘛——笔者注）三棚经整日念个不停……到了第七天，即所谓的头七，晚间“送库”……送库回来接着是“放焰口”，就是由僧、道、喇嘛在法坛上念经，超度无归的游魂，经毕，僧道撒馒头碎块；喇嘛撒白米，对无归的野鬼游魂施食。
>
> 按着殃榜的规定，在家停灵五七三十五日……出殡的前夜，也就是辞灵以后，近族人、至亲好友多留着不走，俗谓“伴宿”。凡伴宿的人，这一夜都不能睡觉……送殡的亲友走在孝子前面，不管多大的官都要步行……在他们的前面，是和尚、道士和喇嘛的行列。他们都身穿法衣，手拿法器，一路敲敲打打，诵声不绝。再前面是引魂车和引魂轿，里面装着纸钱。车前轿前都有清音细乐吹奏导行。[②]

这里有许多和《红楼梦》中描写相似的仪式，尤其在音乐方面。类似这种丧礼仪式的描写，在大约同时期的小说《金瓶梅》、《歧路灯》、《聊斋志异》中都可以见到，山东大学教授马瑞芳把《红楼梦》中秦可卿的葬礼、《金瓶梅》中李瓶儿的葬礼、《聊斋

---

① 冯尔康、常建华著：《清人社会生活》，天津：天津人民出版社 1990 年版，第 241 页。

② 岳超：《皇姥姥的丧礼殡仪回忆》，载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《晚清宫廷生活见闻》，北京：文史资料出版社 1982 年版，第 149—154 页。

志异》中金和尚的丧礼做了综合比较，并提及《歧路灯》中谭孝移出丧的情节。[①] 由此可以看出秦可卿的葬礼并不是孤立存在的，而是当时丧礼中不时可以见到的场面。类似的宗教仪式音乐活动的场面描写可以在上述几部明清小说中找到，例如，《金瓶梅》从第63回到第68回写了李瓶儿葬礼头七、三七、四七、断七等多次做七佛教音乐仪式，兹举第68回一例如下：

> 初五日李瓶儿断七……请了八众女僧，在花园卷棚内建立道场，各门上贴欢门吊子，讽诵《华严》、《金刚》经咒，礼拜血盆宝忏，洒花米，转念《三十五佛明经》，晚夕设放焰口，施食……尼僧也不打动法事，只是敲木鱼、击手磬、念经而已。

音乐学家田青先生对此评论道："可贵之处还在于《金瓶梅》以只有长篇小说才具备的容量和情节上的连续性，描写了从李瓶儿死后的'首七'直到'断七'这七七四十九天里的几场佛事，使我们得以了解明代大户人家办丧仪的全过程。"[②] 与此类比，《红楼梦》中的丧葬仪式音乐描写也同样是难能可贵的社会研究资料。

《红楼梦》中描写道教仪式音乐除了本回中的打解冤洗业醮、按七作好事之外，还有第28回中贾府奉贾妃之命，五月初一到初三在清虚观打三天平安醮，唱戏献供，观中"钟鸣鼓响，早有张法官执香披衣，带领众道士在路旁迎接"，然后在"神前拈了戏"，演戏曲《白蛇记》、《满床笏》、《南柯梦》，贾母说"神佛要这样，也只得罢了"，还有"申表"、"焚钱粮"的仪式程序，表明演戏是按照神的旨意进行的，是演给神看的，而不是单纯的娱乐性演出。这可以与本回的道教音乐活动对看。

---

① 参阅马瑞芳：《秦可卿出丧的写作参照与可能性对比》，载《文史哲》2005年第4期。

② 田青：《从〈金瓶梅〉看明代佛教音乐》，载《中国音乐学》1992年第2期，第81页。

葬礼，是人生的最大礼节之一，相对于各种人生阶段的礼仪，人生的这最后一程通常都是最为风光的。中国厚葬习俗由来已久，这与我国古代的生死观念有关，与人们的孝道思想有关。儒家提出："事死如事生，事亡如事存，孝之至也"[①]，孟子说："养生不足以当大事，惟送死可以当大事"[②]，汉代"罢黜百家，独尊儒术"，举孝廉更是把孝道推行到了无以复加的地步。厚死崇丧，成为几千年中国封建社会的基本风尚。

作为这种风尚的遗响，现在南北各地的丧葬礼俗中也大多仍有音乐仪式。据音乐学家张振涛先生研究，冀中农村的音乐可以分为两种类型，一种称为"音乐会"，一种称为"吹打班"，这是两种性质不同、社会地位也不相同的音乐组织，并且陕北榆林地区的情况也是如此。张振涛先生说："按当地（指榆林——笔者注）的原有传统，葬礼多请庙里演奏笙管乐的和尚道士诵经鼓吹，与冀中的情况一样，和尚道士的乐班安排在葬家院内，吹打班则在院外。因现在当地已无和尚道士乐班，吹打班代替了所有职能，但位置上仍是被安排于院外演奏。"[③] 原因就在于由僧、道所传承下来的音乐会是神圣的，演奏的乐曲古朴、典雅，有严格的师承，也不直接收取服务对象的金钱报酬，只以奉献、捐助的方式接收资助；而吹打班是直接收取报酬、盈利的商业活动，演奏的音乐也多没有严格的限制，甚至可以是时下的流行歌曲。

我们从《红楼梦》秦可卿葬礼仪式音乐中同样可以发现这些踪迹，僧人、道士在大厅、天香楼、灵堂三处做法事仪式，均在院子里面，鼓吹乐却被安排在会芳园门外临街大门两边临时搭起的"鼓乐厅"里。这里也体现了当时人们对音乐的雅俗、高

① ［宋］朱熹注：《四书五经·中庸章句集注》第一册，北京：中国书店1984年版，第8页。

② 兰州大学中文系《孟子》译注小组：《孟子译注》，北京：中华书局1960年版，第189页。

③ 张振涛：《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，济南：山东文艺出版社2002年版，第214页。

低贵贱的区分观念。

仪式中的音乐活动，不是纯粹意义上的艺术活动，而是担负着特殊的功能，它的终极关怀目标是社会秩序，而不是个人愉悦。张振涛先生认为葬丧仪式中的音乐可以分为性质不同的两种类型：一是与死者相关的，二是与活人相关的。葬礼不仅体现着对死者的怀念与追穆，更重要的是在以血缘关系为纽带的宗法制社区中，发挥着确立死者地位、平衡乡族关系、稳定邻里秩序等功能的重要仪式。①

依此观照秦可卿葬礼的仪式音乐，佛教音乐的拜大悲忏、放焰口、拜水忏、诵接引咒等，道教音乐的打四十九日解冤洗业醮等，都是用于超度亡灵的，与死者密切相关；两班小戏并耍百戏的，是用于接待亲朋、为他们"伴宿"的民间俗乐；会芳园临街大门外两边"鼓乐厅"里两班青衣按时演奏的音乐，也是对外招揽看客的，也是属于为活人演奏的一类。一方面追穆死者，一方面娱乐活人，发挥着神圣与凡俗的两种职能。

这些丧葬仪式音乐的描写，为我们研究当时社会音乐活动情况提供了很多宝贵的信息。

第四节 《红楼梦》与贺庆仪式音乐

一、《红楼梦》中贺庆仪式音乐概况

《红楼梦》中写到的贺庆仪式音乐有很多，也比较零散，归纳起来可以分为生日庆贺、过节庆贺、升迁庆贺、婚嫁仪典四种类别。以下分别看看这四种贺庆仪式中的音乐情况。

1. 生日庆贺音乐活动

① 张振涛：《尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能》（一），载《星海音乐学院学报》2002年第4期，第12～17页。

《红楼梦》中许多人的生日举行过庆寿活动，庆祝的主要方式就是演戏、听音乐、看杂耍等。其中有的写得较为详细，有的较为简略，主要有以下活动：

（1）第11回贾敬寿辰：贾府戏台有“一班小戏儿并一档子打十番的”演出，邢夫人、王夫人和亲家太太“都点了好几出了”，王熙凤点了《还魂》、《弹词》两出戏，另外还有《双官诰》等剧目演出。贾敬因在外清修没有回家看演出。（11·155）

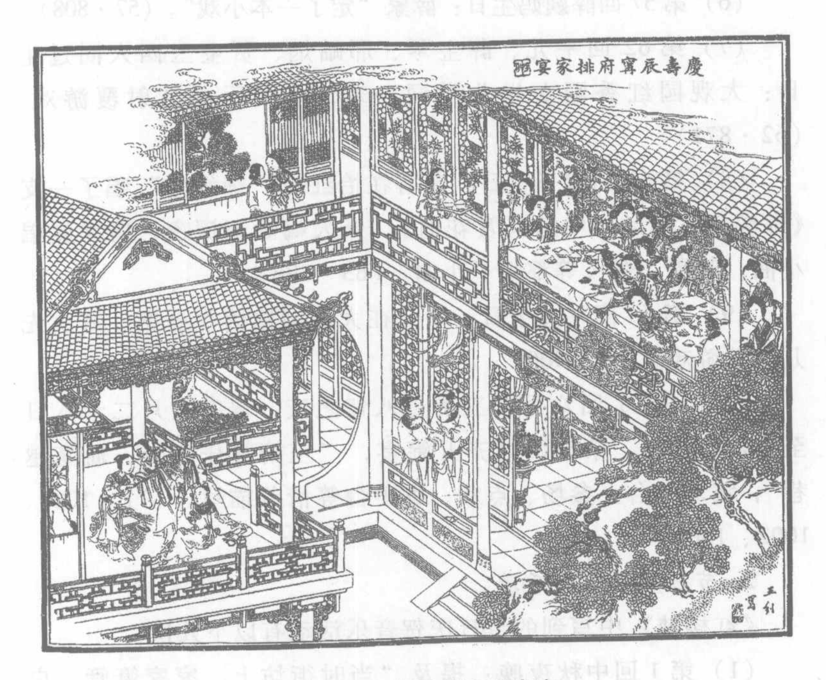


图58 庆寿辰宁府排家宴

（2）第16回贾政生辰：“宁荣二处人丁都齐集庆贺，热闹非常”，提及贾府演戏，后因故“忙止了戏文”。（16·209）

（3）第22回宝钗生日：贾母助银二十两置酒请戏，在贾母内院临时“搭了家常小巧戏台，定了一班新出小戏，昆弋两腔皆有”，演出剧目有《西游记》、《刘二当衣》、《鲁智深醉闹五台山》等“谑笑科诨”的“热闹”戏文。（22·301）

（4）第29回五月初三薛蟠生日：薛家摆酒唱戏，第30回

中薛宝钗挖苦林黛玉、贾宝玉时说看了《负荆请罪》等剧目。(29·417)

(5) 第43回九月初二王熙凤生日：贾府人凑份子凑银子一百五十多两，王熙凤说："咱们家的班子都听熟了，倒是花几个钱叫一班来听听罢"，由尤氏操办，"不但有戏，连耍百戏并说书的男女先儿全有"，花厅内"隐隐闻得歌管之声"，演的是《荆钗记》等剧目。(43·596)

(6) 第57回薛姨妈生日：薛家"定了一本小戏"。(57·808)

(7) 第62回平儿、薛宝琴、邢岫烟、贾宝玉四人同过生日：大观园红香圃女先儿弹词上寿，众人玩击鼓射覆游戏。(62·871)

(8) 第63回宝玉生日：芳官在怡红院"细细的"唱了一支《邯郸记·度世》中的《赏花时》，众人喝酒至深夜，猜拳赢唱小曲，晴雯、袭人等都唱了小曲。(63·896)

(9) 第63回平儿生日：平儿在大观园榆荫堂还席，有女先儿击鼓游戏。(63·900)

(10) 第71回八月初三贾母八旬之庆：贾府七月二十八日至八月初五日，荣宁两处齐开筵宴，"笙箫鼓乐之音，通衢越巷"，演戏有台上参场、点戏、歇中台等情节描写。(71·1001、1002、1003)

2. 节日庆贺音乐活动

《红楼梦》中写到的节日庆贺音乐活动有以下几次：

(1) 第1回中秋夜晚：提及"当时街坊上，家家箫管，户户弦歌"。(1·14)

(2) 第1回元宵节夜：提及街头有"社火花灯"表演。(1·15)

(3) 第19回正月十八：宁国府节庆活动，贾珍那边演出剧目有《丁郎认父》、《黄伯央大摆阴魂阵》、《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》等，演出场面：倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露，甚至于扬幡过会，号佛行香，锣鼓喊叫之声远闻巷外。(19·261)

(4) 第53回春节：贾府厅上、院内皆是戏酒，亲友络绎不

绝，一连忙了七八日才完。（53·748）

（5）第53回元宵节：贾赦与众门客赏灯吃酒，“笙歌聒耳，锦绣盈眸”。（53·748）

第53、54回元宵节通宵，贾府上下欢度节日，演出很多文艺节目，有：

①戏曲：大花厅里外班唱：《西楼·楼会》、《八义》等，演员即兴科诨，大家称赞，贾母赏钱；贾府家班演唱《寻梦》、《下书》等。

②曲艺：两个门下常走的女先儿用“弦子琵琶”伴奏，说了“一段新书”《凤求鸾》；小戏子打了一回“莲花落”。

③器乐：两个门下常走的女先儿“和弦按调拨弄起来”，对一套《将军令》；文官等吹了一套《灯月圆》。

④游艺：击鼓传梅。女先儿击鼓，取了一面黑漆铜钉花腔令鼓，那女先儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。鼓声慢，传梅亦慢，鼓声疾，传梅亦疾。（53·751；54·756）

（6）第75回中秋夜：一至四更，贾母与众人在凸碧堂赏月品乐。音乐活动有：击鼓传花；十番；笛乐：桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来，最后贾母“有触于心，禁不住堕下泪来”。（75·1076；75·1087）

3. 升迁庆贺音乐活动

《红楼梦》中写到的升迁庆贺音乐活动有两次：

第一次出现在第45回，赖大的儿子赖尚荣当官，众亲友贺喜，十四到十六日，赖家花园和大厅连摆三日酒，唱三天戏，里外两台戏同时开唱。在花园子里摆几席酒，一台戏，请老太太，太太们，奶奶姑娘们去散一日闷；外头大厅上一台戏，摆几席酒，请老爷们，爷们去增增光。第47回还提到柳湘莲在贾珍等人的央求下客串了两出戏。（45·621）

第二次出现在第85回，贾政升职，王子腾和亲戚家送过一班戏来庆贺贾政升职，在贾母正厅前搭起行台，出场先是一两出吉庆戏文，第三出是“新打的《蕊珠记》里的《冥升》：只见金

童玉女，旗幡宝幢，引着一个霓裳羽衣的小旦，头上披着一条黑帕，唱了一回儿进去了，众皆不识。第四出是明代高明所作的南戏《琵琶记》的第二十一出《糟糠自厌》，第五出是明代张凤翼的《祝发记》的第二十一出《达摩渡江》：达摩带着徒弟过江回去，正扮出些海市蜃楼，好不热闹。（85·1226）

4. 婚嫁庆贺音乐活动

《红楼梦》中写到的婚嫁庆贺音乐活动有三次：

第一次是第79回薛蟠结婚，提及薛家“摆酒唱戏，热闹非常”。（79·1146）

第二次是第97回贾宝玉和薛宝钗结婚冲喜，因“有服，外头不用鼓乐”，只“传了家内学过音乐管过戏子的那些女人来吹打”、“家里细乐迎出去”。（97·1374）

第三次是第99回贾宝玉和薛宝钗圆房的“好日子”，“摆酒唱戏请亲友”。（99·1390）

二、贺庆仪式音乐的文化内涵

通过上文梳理，我们可以看出《红楼梦》中写到的贺庆音乐活动大多属于喜庆堂会类型的演出活动。据常人春、张卫东先生研究，“旧京，上至皇室、王公大臣、各级官僚、绅商富贾，下至一般庶民小康之家，在举办喜宴会时，往往要请戏曲界的艺人演出助兴”，并认为“喜庆堂会是一种传统民族文化的体现，且有着极为丰厚的民俗文化内涵。在堂会的演出中，人们的传统信仰、向往、追求等心态，得到了充分的表露”①。的确如此，《红楼梦》虽然是部小说，但由于作者独具匠心的细致描绘，从这些贺庆演出中，也可以让书中人物的“信仰、向往、追求等心态，得到了充分的表露”。比如，第19回贾珍那边演出，“倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露”，这种演出场面，把贾珍的人

① 常人春、张卫东：《喜庆堂会》，北京：学苑出版社2001年版，第114、116页。

品、趣味巧妙生动地表露出来了，而作者并没有加一个字的主观评语；贾母既爱看《西游记》、《刘二当衣》、《鲁智深醉闹五台山》等热闹戏文，又爱听《将军令》、笛子曲、琴曲，这就把一个饱经风霜、阅历丰富、兴趣广泛的老太君崇雅爱俗的音乐趣味和人品立体地勾勒出来了；至于薛宝钗、王熙凤等投贾母所好点的戏文，对于塑造她们各自的形象也起到了很好的作用。

旧北京的堂会内容大体分为两类，一类是戏曲，一类是曲艺。老北京人习惯上把昆曲、京剧称为“大戏”，各种地方戏称为“小戏”，包括花部的梆子腔、弋阳腔等。第 57 回薛姨妈生日，薛家“定了一本小戏”，大约唱的就是地方戏。曲艺则包括岔曲、单弦、大鼓、相声、莲花落等等。这些在《红楼梦》中也多有体现。

《红楼梦》中出现的贺庆音乐可以分成戏曲、曲艺、器乐几种类型。戏曲出现了昆、弋诸腔，曲艺出现了说书和打莲花落，器乐出现了合奏、独奏等等。这些情况的描写和清代康乾年间的音乐艺术发展情况是吻合的，是当时社会音乐艺术的真实写照。

从贺庆仪式的演出方式、演出曲目来看，其风格特点是十分鲜明的，那就是强烈的娱人色彩，这一点和格兰姆斯所说的“庆典多半是‘游戏性的’，庆典的特征是玩耍性的、戏剧性的、审美性的”[①] 完全一致。

格兰姆斯在其《仪式研究的起点》（*Beginnings in Ritual Studies*）一书中，根据仪式的实际用途，将仪式划分为仪式化、礼仪、典礼、巫术、礼拜、庆典六种类型，并对各种类型的仪式作了系统的梳理，列出了一个“仪式模式”（Modes of Ritual）表，用来表示各种模式的感性形态：

① 参阅薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社 2003 年版，第 14 页。

表 9 格兰姆斯“仪式模式”表①

	参照框架	支配情绪	声音	基本活动	动机	例子
仪式化	生态的心态的	正反情绪并存	感叹的	身体表达	强迫的	征兆 怪癖 姿态
礼　仪	个人之间的	优雅的	问候的	相互配合	期望的	打招呼 离别 喝茶
典　礼	政治的	爱争论的	命令的	竞赛的对抗的	强制的	开幕礼 振兴礼 合法行动
巫　术	先验的	焦虑的	宣称的命令的	因果的	企望的	治愈 生产 占卜
礼　拜	终极的	尊敬的	疑问的宣告的	人为的	依宇宙法则而必须的	冥思 崇拜
庆　典	表达的	喜庆的	客气的	玩耍的	自发的	狂欢节 生日 宴会

格兰姆斯对庆典（Celebration）“表达的”、“喜庆的”、“客气的”、“玩耍的”、“自发的”的性质分析，以及所举“狂欢节”、“生日”、“宴会”的例子，完全可以适用于分析《红楼梦》一系列贺庆仪式音乐的描写，《红楼梦》里这些贺庆仪式音乐的气氛的确是“喜庆的”、“客气的”、“玩耍的”。

如果我们把《红楼梦》中的祭祖仪式、驱鬼仪式、丧葬仪式中的音乐和庆典仪式进行比较的话，明显可以看到庆典仪式音乐的世俗化倾向。如果说前三种仪式音乐的主要目的在于处理人与神、人与鬼的关系，是服务于神、鬼的话，那么，贺庆仪式音乐的主要目的则在于处理人与人的关系，是服务于人的。在前三

① 薛艺兵译自格兰姆斯《仪式研究的起点》（Beginnings in Ritual Studies）（英文版），引自薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，北京：宗教文化出版社 2003 年版，第 13—14 页。

种仪式中，人与神共在，“凡俗阈”和“超凡阈”并存；而贺庆仪式中的“凡俗阈”取得绝对的优势，有时“超凡阈”甚至不在场、缺席仪式。在这一点上，庆典仪式和祭祀仪式有着本质上的不同，音乐也相应地具有了不同的风格特点。

第六章 《红楼梦》中的音乐传承

音乐传承是音乐文化得以存在和延续的前提，是音乐学重要的研究领域之一。音乐是一种文化的生活方式。『音乐传承』是通过社会生活的各种渠道进行的音乐文化复制过程。

《红楼梦》所反映的音乐传承，就共时的角度看，是人类社会音乐传承中的一种；就历时的角度看，是中国音乐发展历史过程中的一个『横截面』。它既不同于其他国家的音乐传承，也不同于当代中国的音乐传承，有它自己的特点。本章把《红楼梦》中的音乐传承置于一个庞大的文化整体之中加以考察，梳理其文化脉络，探究其内在的文化内涵。



第一节 传承方式的主要类型

按照音乐人类学家梅里亚姆（Alan P. Merriam 1923—1980）的“音乐概念、音乐行为、音乐声音”的“梅氏三角”音乐文化考察模式，音乐活动的方式是非常重要的音乐文化内容。音乐传承方式也是如此，不仅传承方式本身就是音乐教育研究的重要内容，同时，它对教育目的、内容、成效等有关方面的影响也是不容低估的，甚至很多专家认为乐谱的样式、功能，也是和传承的方式密切相关的，比如中国工尺谱的略记节奏，就是和中国传统的口传心授的传承方式互为表里的。

《红楼梦》中出现的音乐传承方式可以分为三种主要类型：专业音乐传承、业余音乐传承和自然习得。专业音乐传承是指为培养专门的表演人才而进行的有组织的音乐传承，业余音乐传承是指为提高人的一般音乐修养而进行的音乐传承，自然习得的音乐传承是指伴随着日常生活中的音乐活动发生的自然音乐熏染。前两种都是有意识、自觉进行的，后一种则是无意识、不自觉进行的音乐传承。事实上，这三个不同类型的音乐传承是互相影响、相互渗透、融为一体的，它们是音乐传承的不同侧面，是整个社会音乐传承不可分割的有机组成部分。

一、专业音乐传承

《红楼梦》中出现的专业音乐传承主要是戏班子的音乐传承。这是一种组织较为严密的传承，传承的目标是培养专门的表演人才，传承的主要方式是师徒传承，传承的主要内容是戏曲表演的唱、念、做、打以及器乐演奏等。下面我们具体看一看其中的传承情况。

《红楼梦》中的贾府有一个自家的戏班子。其中有芳官、龄

官、蕊官、文官、葵官等女演员十二人，有生旦净丑各种角色，也有专业的音乐教学人员，还有一些后勤服务人员。

《红楼梦》第16回提到“下姑苏聘请教习，采买女孩子，置办乐器行头”（16·218）的事，第17—18回即详细写道：

此时王夫人那边热闹非常。原来贾蔷已从姑苏采买了十二个女孩子——并聘了教习——以及行头等事来了。那时薛姨妈另迁于东北上一所幽静房舍居住。将梨香院早已腾挪出来，另行修理了。就令教习在此教演女戏。又另派家中旧有曾演学过歌唱的女人们——如今皆已皤然老妪了，着他们带领管理……直到十月将尽……贾蔷那边也演出二十出杂戏来。（17—18·241）

这段文字为我们了解贾府戏班子的组建及教学情况提供了大量的信息：①有从姑苏买来的十二个学戏的女演员；②有聘来的专业教师：“教习”；③有一处专门用作教演戏曲的教学场所“梨香院”；④教学很有成效：“十月将尽，贾蔷那边也演出二十出杂戏来”；⑤教学的主要内容是各种戏曲；⑥有较为完善的教学体系：除教师之外，还有专门的教学管理人员；⑦从家中过去就有些“演学过歌唱的女人们——如今皆已皤然老妪了”的情况来看，这种教学活动是早已有之。从脂砚斋在此处的“又补出当日宁、荣在世之事”（庚辰本、己卯本同）一句批语来看，养戏班子是贾府早就有过的事情。

第54回，元宵节贾府请了一个外班唱戏唱到三更，然后又把自己家的家班喊出来，让芳官等人唱了《寻梦》和《下书》两出戏。家班出来时有如下一段文字：

一时，梨香院的教习带了文官等十二个人，从游廊角门出来。婆子们抱着几个软包，因不及抬箱，估料着贾母爱听的三五出戏的彩衣包了来。婆子们带了文官等进去见过，只垂手站着，贾母笑道：“大正月里，你师父也不放你们出来

逛逛”……（54·761）

从这段话里可以看出，贾府戏班子的教学、管理是较为严格的师父带徒弟的传统方式，从贾母所说的“大正月里，你师父也不放你们出来逛逛”来看，师父对徒弟的管束还是十分严格的。这种体制在我国封建时代是非常流行的做法，进入科班学习要签订契约，坐科期间学生没有人身自由，业务学习则由师父口传心授、全权负责。



图 59　元妃省亲

此外，《红楼梦》里还有许多其他专业演艺人员的描写，如唱小旦的蒋玉菡、锦香院的云儿，多次被提到的曲艺演员“女先儿”等，这些人的学艺经过虽然没有提及，但他们均有较高的演出水平。例如第 54 回女先儿鼓独奏：“或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。”这一段鼓乐独奏十分精彩，速度、力度、音色变化多端，丰富多彩，表现出了鼓乐演奏的高超技巧，绝对的“专业”演奏水平。

第76 回打十番的女艺人的笛子独奏“呜呜咽咽，悠悠扬扬”，以及第93 回蒋玉菡演《占花魁》，扮秦小官，“做得极情

尽致”，演唱则“声音响亮，口齿清楚，按腔落板”，都表现出较高的专业水平。从他们的演出情况看，他们受过较系统的专业音乐训练则是毫无疑问的。

二、业余音乐传承

业余音乐传承是培养人一般素质的一种组织较为松散的音乐传承，目的是提高一般音乐爱好者的音乐修养。例如，林黛玉学过古琴，且有较高的演奏水平；妙玉也学过古琴，听琴、论琴都很内行，有很高的音乐修养，是一位“知音”；第93回写到的贾芹和沁香、鹤仙也“闲时便学些丝弦，唱个曲儿”；柳湘莲学过戏曲表演，“最喜串戏”，经常客串小生，还“吹笛弹筝，无



图60 感深秋抚琴悲往事

所不为”（47·651）。这些都属于业余音乐传承的范畴，可见，业余音乐传承有戏曲、器乐演奏、歌曲演唱等，内容是非常广泛的。传承的方式既有师徒传承（林黛玉自幼学习古琴，她说“我在扬州也听得讲究过，也曾学过”，证明她的琴乐学习曾经是有老师指导的），又有某种方式的自学（林黛玉自己打过琴谱，贾芹和沁香、鹤仙也“闲时便学些丝弦，唱个曲儿”，也是

以自学为主。)

关于林黛玉的音乐活动，书中有较多的笔墨，我们以此为例，看一看业余音乐传承的基本情况。

> 黛玉道："……前日身上略觉舒服，在大书架上翻书，看有一套琴谱，甚有雅趣，上头讲的琴理甚通，手法说的也明白，真是古人静心养性的工夫，我在扬州也听得讲究过，也曾学过。"(86 · 1239)
>
> (黛玉)濡墨挥毫，赋成四叠。又将琴谱翻出，借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵，与自己做的配齐了，然后写出，以备送与宝钗。又即叫雪雁向箱中将自己带来的短琴拿出，调上弦，又操演了指法。黛玉本是个绝顶聪明人，又在南边学过几时，虽是手生，到底一理就熟。抚了一番。(87 · 1248)
>
> 黛玉笑道："这张琴不是短，因我小时学抚的时候别的琴都够不着，因此特地做起来的。"(89 · 1274)

从黛玉打谱、弹琴、赋琴歌等，我们可以看到黛玉不仅学过琴，而且具有一定的水平。有一点值得特别注意，林黛玉学琴还用过特制的专用小琴。由此看来，她在很小的时候就开始了琴乐学习。林黛玉说过：弹琴"真是古人静心养性的工夫"，学习这"静心养性的工夫"，以免"移了性情"，这是把音乐作为一种道德修养和艺术素质培养手段的音乐传承。这在当时的知识阶层是很普遍的。"清代，琴乐教育仍然是知识阶层一种颇为普遍的修养，琴人的活动也相当频繁。寻师学琴、传授门徒以及编撰琴谱、琴书的活动构成当时琴乐教育活动的各个方面。"① 这种从小开始的"传统音乐"学习，对他们的音乐观、音乐审美趣味、音乐价值取向形成的影响是至关重要的。林黛玉的琴乐学习是当

① 修海林：《中国古代音乐教育》，上海：上海教育出版社 1997 年 12 月版，第 201 页。

时业余音乐传承的一种真实写照。

三、自然习得

自然习得式音乐传承是指伴随着日常生活中的音乐活动而自然发生的音乐传承。在参与各种音乐活动的过程中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式乃至音乐的模式、体制、规范、技术手段等等音乐文化的方方面面得以复制和传递。在社会音乐语境中受到熏染，这是非常自然的，也是不可避免的。在这种传承方式中，起核心作用的是音乐"生态环境"的自然熏染和人们之间的相互模仿。这种传承就像母语的学习一样，是十分自然的。

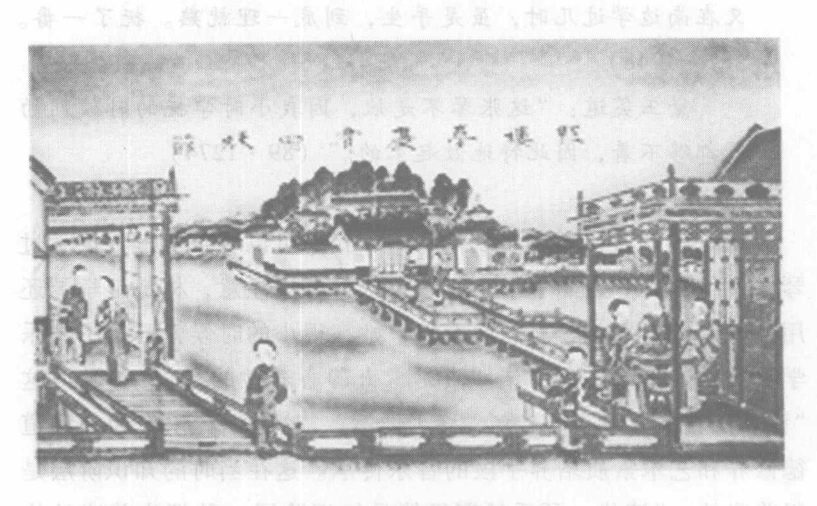


图 61　红楼梦庆赏中秋节

伴随着日常生活中的音乐活动而自然发生的音乐传承是无处不在的，可以说只要有音乐活动的存在，就有这种方式的音乐传承的存在，因而，它具有更为普遍的影响力。

《红楼梦》中，伴随着人们日常生活的各种音乐活动是非常丰富的，节日庆典、日常活动、聚会宴饮、婚葬嫁娶、宗教仪式、友人唱和、接风洗尘等等，都有音乐活动的内容，音乐活动

渗透在人们生活的方方面面，成为生活的一种方式。在这个过程中，音乐表演、欣赏和传承三者同步发生，人们的“乐感”也在不断的熏染中逐步形成。这种音乐传承，在书中有很多，这里仅以贾母为例，略加说明。

贾母的音乐欣赏趣味可以说是既“崇雅”又“爱俗”。“崇雅”的一面，最清楚地体现在第76回从她自己口中说出的几句够得上是“鉴赏家”水准的“乐评”：

> 贾母因见月至中天，比先越发精彩可爱，因说：“如此好月，不可不闻笛。”因命人将十番上女孩子传来。贾母道：“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了。”……只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。听约两盏茶时，方才止住，大家称赞不已。……贾母道：“这还不大好，须得拣那曲谱越慢的吹来越好。”……（76·1082）

“如此好月，不可不闻笛”、“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了”、“曲谱越慢的吹来越好”，几句话充分体现了贾母喜爱气质高雅、韵味清幽音乐类型的音乐审美趣味。毫无疑问，贾母的这种音乐感觉和音乐审美趣味，是在中国传统文化的熏陶下形成的结果，与一向重视神韵的中国音乐审美是一脉相承的。中国的书法、绘画、园林、建筑都把“气韵生动”作为追求的目标，讲究“虚实相生”、“境生象外”、“得意忘言”，都具有写意的特点。“韵外之致”是中国艺术共同的追求。司空图说：“近而不浮，远而不尽，然后可以言韵外之致耳”[①]，陆时雍说：“有韵则生、无韵则死；有韵则雅、无韵则俗”。这说的是文学，何尝不是整个中国艺术的共同特征！

---

① 司空图：《与李生论诗书》，引自祖保全《司空图诗文研究》，合肥：安徽教育出版社1998年版，第59页。



图 62　中秋闻笛

我们可以从第 54 回的文字中窥见贾母“崇雅”音乐心理与她的音乐经历有着密切的关系。这一回中，贾府众人听了芳官演唱的《寻梦》和《下书》之后，有一段文字：

众人都鸦雀无闻，薛姨妈因笑道：“实在亏他，戏也看过几百班，从没见用箫管的。”贾母道：“也有，只是象方

才《西楼·楚江晴》一支，多有小生吹箫和的，这大套的实在少，这也在主人讲究不讲究罢了。这算什么出奇?”指湘云道：“我象他这么大的时节，他爷爷有一班小戏，偏有一个弹琴的凑了来，即如《西厢记》的《听琴》，《玉簪记》的《琴挑》，《续琵琶》的《胡笳十八拍》，竟成了真的了，比这个更如何?”(54·763)

此处，薛姨妈说戏看过“几百班”，贾母的音乐阅历则更为丰富，并且对小时候家中演出《听琴》、《琴挑》、《胡笳十八拍》时真琴登台、现场演奏琴曲的情景记忆犹新、念念不忘。琴乐、昆曲是形成贾母“崇雅”音乐趣味的文化土壤和营养源泉。

另一方面，贾母也“爱俗”。众所周知，贾府经常演戏，大小节日、生日宴饮等都有名班大戏或者小戏演出，有时连演数日，多达几十出。其中有许多梆子戏、弋阳腔等“花部”的剧种。贾母喜爱热闹戏文，在贾府是尽人皆知的秘密，所以书中有王熙凤、薛宝钗故意点一些这类剧目以投贾母所好的描写。

贾母并没有专门学过音乐，贾母的音乐思维是在中国传统文化的语境中培养出来的，是她在社会音乐文化中自然习得的结果。除了演戏之外，贾府年节祭祀、日常活动中还有器乐活动，比如《红楼梦》中多次提到的有“打十番”、吹笛、弹琴等；此外贾府还有经常听曲艺的习惯，家中有说书的“两个门下常走的女先生儿”，听打“莲花落”，听“弹词”上寿。如此等等，贾母以及贾家上下人等长期受到中国传统音乐艺术的熏染，自然形成了他们的音乐审美观。

贾府的音乐活动就是清代中国社会音乐活动的缩影，清代中期戏曲音乐的“花雅争雄”的音乐环境是培养贾母乐感的社会原因，是形成她既“崇雅”又“爱俗”音乐审美心理的根本原因。

第二节　传承的基本内容

传承内容，是传承活动的主导方面。世界各国现代课程编制无不对内容选材高度重视。教学目的、教学手段、教学成效都要受到教学内容的直接制约，传承内容是体现民族思维、审美追求、培养目标的基本载体。

《红楼梦》音乐传承的内容是非常丰富多彩的，在上述三种主要类型的音乐传承中，广泛地涉及到多种形式的音乐内容，以下从戏曲、器乐、歌舞、曲艺等几个方面来看一看《红楼梦》中音乐传承的基本内容。

一、戏曲

有关戏曲的内容，在《红楼梦》中占有非常重要的地位，也是《红楼梦》中音乐传承的重要内容之一。

《红楼梦》里的演戏、看戏描写非常多，涉及的剧目有很多。例如，第17、18回元妃省亲时贾府不久前组建的家庭戏班子的演出：

> 那时贾蔷带领十二个女戏，在楼下正等的不耐烦，只见一太监飞来说："作完了诗，快拿戏目来！"贾蔷急将锦册呈上，并十二个花名单子。少时，太监出来，只点了四出戏：
>
> 第一出《豪宴》，第二出《乞巧》，
>
> 第三出《仙缘》，第四出《离魂》。
>
> 贾蔷忙张罗扮演起来。一个个歌欺裂石之音，舞有天魔之态。虽是妆演的形容，却作尽悲欢情状。刚演完了，一太监执一金盘糕点之属进来，问："谁是龄官？"贾蔷便知是赐龄官之物，喜的忙接了。命龄官叩头。太

监文道："贵妃有谕，说'龄官极好，再作两出戏，不拘那两出就是了'。"贾蔷忙答应了，因命龄官作《游园》、《惊梦》二出。龄官自为此二出原非本角之戏，执意不作，定要作《相约》《相骂》二出。贾蔷扭他不过，只得依他作了。贾妃甚喜，命"不可难为了这女孩子，好生教习"。(17—18·256、257)

这里演出的《豪宴》、《乞巧》、《仙缘》、《离魂》、《相约》、《相骂》，包括《游园》、《惊梦》等剧目，都是戏班组建以来"教习"的具体成果，也反映出戏曲传承的具体内容。

另外，《红楼梦》中所演出的剧目有《长生殿》、《西厢记》、《牡丹亭》、《琵琶记》、《续琵琶》、《满床笏》、《西游记》、《荆钗记》、《负荆请罪》、《白蛇记》、《鲁智深醉闹五台山》、《刘二当衣》、《姜子牙斩将封神》、《黄伯央大摆阴魂阵》、《丁郎认父》等约四十余种，涉及许多戏曲种类，既有昆曲，也有弋阳腔、梆子腔，还有宋元杂剧、南戏等等，反映出当时戏曲的高度繁荣景象。

《红楼梦》成书时期正是我国戏曲发展的鼎盛时期，当时花雅二部争奇斗艳，以及稍后形成的集大成的剧种——京剧，都是当时中国戏曲繁荣的影响与发展结果。《红楼梦》中的戏曲活动是当时社会音乐及其传承活动的一个缩影。

二、器乐

《红楼梦》中器乐活动有很多，有些段落描写得非常细致，有独奏、合奏、伴奏多种形式，也涉及到许多具体的曲目，通过《红楼梦》中的器乐活动情况，可以透视当时的器乐活动情况，当然也是音乐传承的结果。

《红楼梦》中明确写出的器乐曲名称有《将军令》(54·760)、《胡笳十八拍》(54·763)、《思贤》(87·1249)、《猗兰操》(86·1242)、《咸池》(78·1138)、《灯月圆》(54·763)

等。器乐演出形式和体裁可以分为三类：独奏、合奏、伴奏。例如第 54 回的鼓独奏：

> 取了一面黑漆铜钉花腔令鼓，那女先儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。（54 · 764）

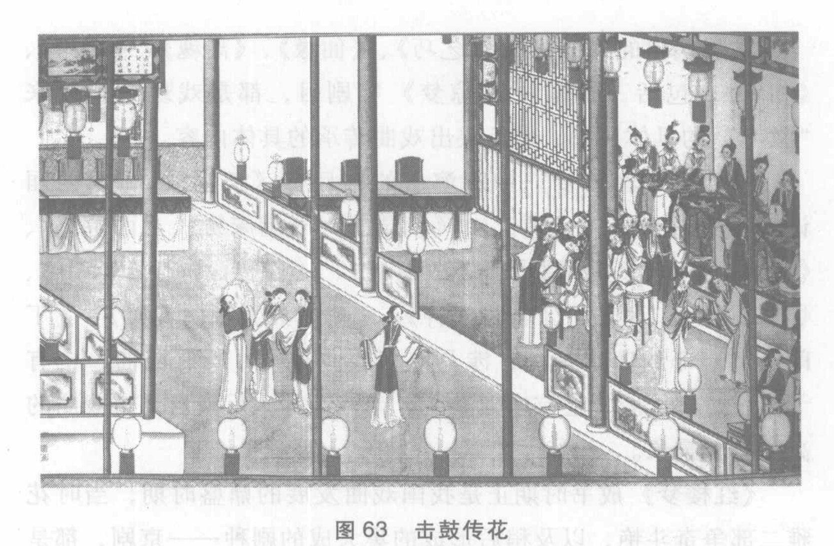


图 63　击鼓传花

这一段鼓独奏技艺高超，非常精彩。速度或快或慢，变化多端；音色时亮时暗、或刚或柔，极富层次；力度或强或弱，时如游丝，时如奔雷，极富艺术表现力。

第 76 回“呜呜咽咽，悠悠扬扬”的笛子独奏、第 86 回的黛玉抚琴等都是很有水平的器乐独奏。

合奏有第 11 回的“打十番”、第 54 回的“对一套《将军令》”、第 17、18 回的“细乐”等。伴奏有第 5 回大型歌舞《红楼梦曲》的“轻敲檀板，款按银筝”、第 22 回的锦香院的妓女云儿琵琶弹唱以及第 87 回黛玉的琴歌等等。

在涉及的乐器种类方面，有琴、箫、笙、管、笛、锣、鼓、筝、弦子、琵琶、檀板，等等，计 28 种。

三、歌舞

《红楼梦》中歌舞活动很多，有正式的演出，也有即兴的编唱（如第1回中的《好了歌》）；有单人的独唱，也有大型的歌舞表演；有无伴奏的徒歌，也有在乐器伴奏下的歌唱。比如有大型歌舞套曲《红楼梦曲》，包括引子、多段曲牌连缀、尾声，共十四段，其中有几首著名的歌舞唱段，如《枉凝眉》：

一个是阆苑仙葩，一个是美玉无瑕。若说没奇缘，今生偏又遇着他。若说有奇缘，如何心事终虚化？一个枉自嗟呀，一个空劳牵挂。一个是水中月，一个是镜中花。想眼中能有多少泪珠儿，怎经得秋流到冬尽，春流到夏！（5·85）

另外，第28回也有好几首著名的唱段，有云儿的琵琶弹唱“豆蔻开花三月三”、“两个冤家”，冯紫英唱的“你是个可人”，蒋玉菡唱的“可喜你天生成百媚娇”等等，最为著名的是贾宝玉演唱的《红豆词》：

滴不尽相思血泪抛红豆，开不完春柳春花满画楼，睡不稳纱窗风雨黄昏后，忘不了新愁与旧愁，咽不下玉粒金莼噎满喉，照不见菱花镜里形容瘦。展不开的眉头，捱不明的更漏。呀！恰便似遮不住的青山隐隐，流不断的绿水悠悠。（28·395）

这首词声韵优美，意味深长，是一首脍炙人口的名篇佳作。歌舞活动中还有琴歌的描写：

……（黛玉）将自己带来的短琴拿出，调上弦，又操演了指法。黛玉本是个绝顶聪明人，又在南边学过几时，虽是手生，到底一理就熟……（宝玉、妙玉）二人走至潇湘馆外，在山子石坐着静听，甚觉音调清切。只听得低吟道：

风萧萧兮秋气深，美人千里兮独沉吟。望故乡兮何处，倚栏杆兮涕沾襟……（87・1251）

这里叙述的是林黛玉自赋琴歌的事情。琴歌这种音乐方式在中国有着悠久的历史，历代文人均有传承。“士无故不彻琴瑟”（《礼记・曲礼》），弹琴是中国整个封建社会文人的基本修养之一。

四、曲艺

《红楼梦》中的曲艺演出有很多，贾家门下“男女先儿都有”，有“经常走动”的“女先儿”，还有瞽目的盲艺人。例如第54回有女先儿说书：

一时歇了戏，便有婆子带了两个门下常走的女先生儿进来，放两张杌子在那一边命他坐了，将弦子琵琶递过去。贾母便问李薛听何书，他二人都回说：“不拘什么都好。”贾母便问：“近来可有添些什么新书？”那两个女先儿回说道：“倒有一段新书，是残唐五代的故事。”……（54・757）

《红楼梦》中出现的曲艺种类有“说书”（54・757）、“百戏”（4・195）、“像生儿”（35・475）、“弹词”（2・871）、“鼓儿词”（119・1623）、“莲花落”（4・766）等。这里，两个说书的女艺人用“弦子琵琶”伴奏表演，就是有唱有叙的传统说书形式。

五、曲谱

在曲谱方面，书中明确写到林黛玉弹琴用的是减字谱，这在第86回中写得最清楚：

（黛玉看的那本书上的字）有的象“芍”字，有的象“茫”字，也有一个“大”字旁边“九”字加上一勾，中

间又添个“五”字，也有上头“五”字“六”字又添一个“木”字，底下又是一个“五”字……这“大”字“九”字是用左手大拇指按琴上的九徽，这一勾加“五”字是右手钩五弦……（86·1239）

减字谱是中国古琴演奏中使用的一种以记写指位与左右手演奏技法为特征的记谱法，从唐代至今已传承了近千年之久。鉴于古琴减字谱不记节奏，一度被认为是十分落后的记谱方式。但是，近年来经过专家论证，这种记谱与中国音乐口传心授的传承方式有密切关联，与琴人打谱的“活法”互为因果，略记节奏为个性化演奏留下了巨大的空间，是形成古琴音乐流派纷呈的重要原因之一，对中国音乐发展做出了重要的贡献，有它独特的文化适切性，至今还没有别的乐谱可以取代，说它落后是没有根据的。正如洛秦先生所说：古琴不标明精确、严格的节奏，“这种特点并非是缺陷，而其本身就是完整。只有在这种具有‘相对性’的谱式天地里，古琴才显示出千姿百态的风格，才能为自由而丰富的乐思翱翔留下更为广阔的空间余地”①。



图64　潇湘馆林黛玉抚琴

① 洛秦：《谱式：一种文化的象征——古琴谱式命运的思考》，载《中国音乐学》1999年第1期，第58页。

书中林黛玉会使用减字谱，是因为她“在南边学过几时”（87·1247）、“在扬州也听得讲究过”（86·1239），这当然是音乐传承活动的结果，而她对贾宝玉的一番介绍，使贾宝玉很感兴趣，求林黛玉“好妹妹，你才说的实在有趣，只是我才见上头的字都不认得，你教我几个呢”（86·1240），并说“明儿我告诉三妹妹和四妹妹去，叫他们都学起来”（86·1241）。同龄人之间的相互影响、模仿，向来都是音乐传播的一个重要渠道，古代的琴曲、今天的流行歌曲，概莫能外。

第三节 传承的基本语境[1]

“语境”（Context）是语言学一个非常重要的概念，近几十年来一直是语言学家所探索的重要问题之一。语境是人们进行表达、交流的重要影响因素，言语的意义只有在它的语境中才能被显示，离开具体的语境可能毫无意义。语境是历史文化长期积淀的结果，构成语境的因素是非常复杂的。“语境就是时间、地点、场合、对象等客观因素和使用语言的人、身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等主观因素所构成的使用语言的环境。”[2] 伦敦学派创始人语言学家弗斯说：“在一定意义上，语言环境涉及到一个人的全部经历和文化历史，在语言环境中，过去、现在和将来都是融合在一起的。”[3]

可见，构成语境的因素与个人经历和文化历史有着密切的关

① “语境”（Context），《美国传统辞典》的释义是：The part of a text or statement that surrounds a particular word or passage and determines its meaning. The circumstances in which an event occurs; a setting. 上下文文章或叙述中围绕着某个特定词或段落并且决定其含义的部分。事件发生于其中的环境；背景。

② 冯广艺：《语境适应论》，武汉：湖北教育出版社1999年9月第1版，第59页。

③ 同上，第7页。

系。从客观方面看，有时间、地点、场合、对象等；从主观方面看，有身份、职业、思想、修养、处境、心情等。这些因素对使用语言都有影响和约束作用。

音乐传承语境是音乐传承所处的文化环境，包括音乐自身以及相关文化的语境。这些对人们的音乐传承观念、音乐传承内容、音乐传承方式都有着内在的制约作用。考察音乐及其传承都不能离开具体的文化环境，真正理解一个民族的音乐（包括传承），离开具体的语境是不可能的。郑苏教授说："如果你不知道政治背景、文化背景，不知道社会历史，就不能很准确的理解这个音乐作品。你有可能把它的和声一个一个的分析出来，把它的曲式分析出来，但是你就不可能了解作曲家想通过这个作品说些什么。这个问题就是怎样把音乐作为文化来学习，怎样把音乐放在社会背景中来学习。这是民族音乐学最根本的一个问题。"①

音乐传承语境是人创造的，它反过来又对每天"浸泡"于其中的人产生巨大的影响，对人们的音乐价值观观念、音乐能力倾向等等的习得产生重大的作用。这和乔建中先生所说的"民歌，作为一种文化，首先是人创造的，然而在岁月的推移中，民歌又会形成自己的传统，这传统它反过来也会影响人、改变人，为塑造人的文化品格尽它的一份力量"② 道理是一样的。以下从外显性语境和内隐性语境两个方面考察《红楼梦》社会音乐传承的基本语境情况。

一、外显性语境

从语境的表现形式来看，语境可以分为外显性语境和内隐性语境。人们作乐的时间、地点、所使用的器物等具体因素构成外显性语境；人们的音乐观念、概念、审美取向、行为方式规范等

① 郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论，方法和目的》，孟凡玉整理，载《中国音乐》2000 年 4 月版，第 18 页。

② 乔建中：《土地与歌》"序言"，济南：山东文艺出版社 1998 年 2 月第 1 版，第 7 页。

抽象因素则构成音乐传承的内隐性语境。与内隐性语境相比，外显性音乐传承语境是显而易见、较易把握的。以下从活动场合和物质积淀两个方面来探讨《红楼梦》中音乐传承的外显性语境情况。

1. 活动场合

何时（when）、何地（where）、何人（who）、什么（what）、为何（why）作乐的问题历来是民族音乐学考察的重要内容，有的学者称这些内容为田野工作的“五个W”。[①] 音乐活动的场合，就是音乐传承的场合，因为伴随着音乐活动的自然传承是难以避免的。

《红楼梦》里各种节日庆典、日常活动、聚会宴饮、打牌赌博、祝寿贺诞、官员出行、宗教仪式、观赏游园、升迁贺喜、祭祖仪式、招待亲戚、友人唱和、接风洗尘、出殡葬礼、婚嫁喜庆都有音乐活动参与其中；庭院、街头、戏台、路途、寺庙、道观、园林、宗祠、官衙大堂、雪地原野都可以成为音乐活动的场所；白天黑夜、春夏秋冬、一年四季的大小节令都可以成为音乐活动的时间；戏曲、曲艺、歌舞、器乐、低吟悄唱都是音乐活动的内容。可以说音乐和音乐传承渗透在人们生活的方方面面，成为一种生活的方式。

2. 物质积淀

音乐文化在物质层面的一些历史积淀，也是音乐传承语境的一部分。乐器是音乐文化在物质层面的最集中体现之一，任何一种音乐文化中的乐器，都是该文化音乐的精神的集中体现。乐器的造型、音色、音律等一系列特性，不仅体现着一个民族的音乐技术层面上的诸多具体内容，而且也折射出一个民族的音乐审美思想，甚至是哲学思想和宇宙观。了解一个民族、一个国家，或是一个时期的音乐文化，分析他们所使用的乐器，是一条非常重要的途径。

---

① 田野工作的五个W，参阅杜亚雄《民族音乐学概论》，长沙：湖南文艺出版社2002年1月第1版，第74页。

在《红楼梦》的音乐活动中，经常使用的乐器主要有：琴、箫、笙、笛、管、筝、琵琶、胡琴、锣、鼓、板等乐器。浓笔重彩、大肆渲染的是琴、笛、鼓、箫、管等乐器，反映出当时音乐活动中各种乐器的不同活跃程度。特别是琴、笛、鼓，各有大段“正传”式描写，并且写得非常动情，非常感人，有的令听者思考（第87回宝玉、妙玉听黛玉抚琴），有的令听者垂泪（第76回贾母中秋闻笛），有的则变化多端，令听者叹为观止（第54回女先儿击鼓）。此外经常出现的则是“箫”、“管”，每次出现则必“箫管悠扬”，或者就是“锣鼓喧天”。这里一方面是当时社会音乐语境情况的真实摹写，同时透露出作者音乐审美的价值趋向，作者对这些乐器的内心情感，是通过生动的描写流露出来的。这些乐器的音色、技术手法，以及独特的美学思想、人文观照，会给人以潜移默化的审美滋养，从而形成与传承的文化语境在质的层面上相一致的音乐价值观念。学习某件乐器，绝不是单纯的技术手法或者单纯音乐能力的学习，而是包括与该乐器密切关联的文化修习。比如琴，从它的产生、发展，几千年来，形成了它无比深厚的文化积淀。历代的各种文献，包括琴曲、琴论等，使琴这件乐器被赋予了特殊的文化内涵。它不仅是一件乐器，更是中华民族精神、宇宙观、哲学思想、美学观念和伦理道德的集中体现。学习古琴的同时，中国传统文化的熏陶是自然相伴的。

二、内隐性语境

交际者的背景知识以及社会背景、民族文化心理是隐含的，它们构成内隐性语境。与外显性语境的外显性、直接性、临时性等特点相比较，内隐性语境具有潜在性、积淀性、广泛性特点。内隐性语境是长期历史积淀的结果，不同的国家、不同的民族、不同的人由于所处的文化环境不同，历史积淀的内隐性语境就会有所不同，甚至差异很大，乃至有的会完全不同。内隐性语境对交际双方的制约是潜在的，表面上看，不易发觉它的作用，实际

上交际是否成功和表达形式是否合理，都受到内隐性语境的巨大制约。内隐性语境是一个十分宽泛的概念，它包含着十分丰富的内容，历史文化、风俗习惯、审美情趣、价值取向、心理状态、伦理道德等等都是内隐性语境的有机组成部分。

音乐活动的规范是不能看见的，属于内隐性语境。以戏曲演员的角色分类规则为例，角色行当既是戏曲中艺术化、规范化的性格类型，又是带有性格色彩的表演程式的分类系统。这种表演体制是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映。戏曲表演在创造人物形象时，既要求性格刻画的真实、鲜明，又要求从程式上提炼和规范，因而唱念做打各类程式无不带有性格的色彩；经过长期的艺术磨练，性格相近的艺术形象及其表演程式、表现手法和技巧逐渐积累、汇集而形成行当。《红楼梦》中贾家的戏班有十二个演员，分别是芳官、龄官、葵官、文官、蕊官、药官、藕官、宝官、玉官、豆官、艾官、茄官。其中明确写出角色名称的有正旦（芳官、玉官）、小旦（蕊官、药官）、小生（藕官、宝官）、大花面（葵官）、小花面（豆官）、老外（艾官）、老旦（茄官）、贴旦（龄官）。除这十二人之外，另有第22回未提及名姓的十一岁的小旦和九岁的小丑，蒋玉菡唱小旦，柳湘莲客串小生等。《红楼梦》写贾家演员是十二人，这个细节也是大有来历的，与我国的戏曲角色行当划分有密切关联。明代王骥德《曲律·论部色》说："今之南戏，则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净），共十二人，或十一人。"清代的《扬州画舫录》记载："梨园以副末开场，为领班。副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面，七人谓之男脚色；老旦、正旦、小旦、贴旦四人谓之女脚色；打诨一人，谓之杂，此江湖十二脚色。"[①] 近代戏曲中有生、旦、净、丑和生、旦、净、末、丑两种分行方法。后因不少剧种的末已归入生行，因此习惯上已把生、旦、净、丑作为行当的基本类型。每个行当

[①] 转引自张发颖：《中国家乐戏班》，北京：学苑出版社 2002 年 2 月第 1 版，第 82 页。

各有若干分支。由于各个剧种的发展历史不同，反映生活领域的广狭和角度不同以及演员的不同创造等种种原因，在分支的层次和名目上又有繁简、粗细之别。例如汉剧和粤剧分一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小（生）、八贴（旦）、九夫、十杂十大行；莆仙戏分正生、贴生、正旦、贴旦、靓妆（净）、丑、末七色，称“七子班”；昆曲、京剧和川剧等还有更加细致的分法。但归纳起来，大体不出生、旦、净、丑的范围。

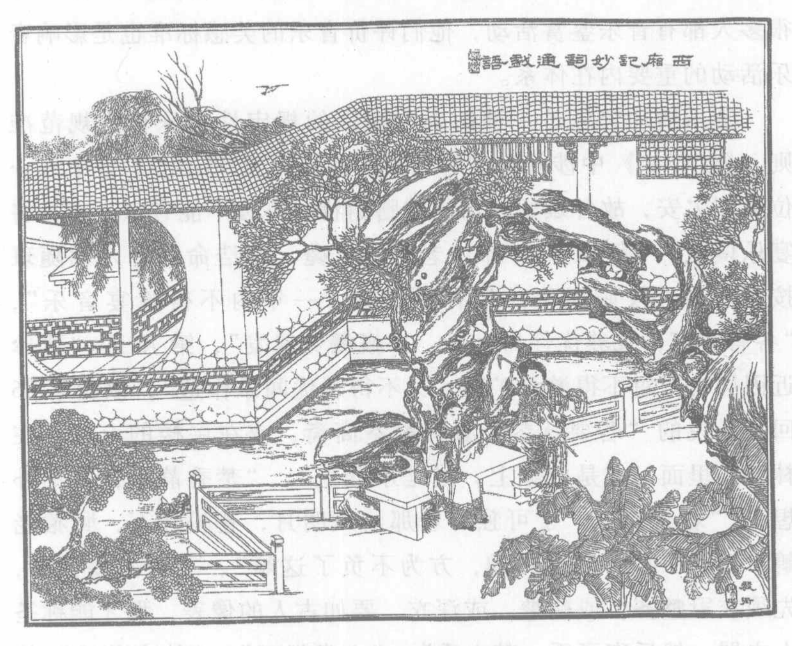


图 65 西厢记妙词通戏语

中国戏曲角色行当的分类方式是中国戏曲独有的方式，有着悠久的历史，也体现着一种独特的文化内涵。与欧洲歌剧男女演员按高音、次高音、中音、低音划分类别的按声部的分类体系很不相同，体现出迥然不同的文化特点与差异。行当的形成和发展过程是同戏曲为完满地表现生活内容、塑造人物性格的过程形影相随的。这是一个由粗至精、由表及里的创造过程，也是一个对传统表演艺术不断进行批判、继承、发展和丰富的过程，是高度

程式化和人物形象典型化的结果。

欣赏习惯是一个群体在长期的历史过程中约定俗成的音乐欣赏习俗，它所表现出来的行为方式是民族文化心理的一种体现。《红楼梦》中有许多点戏、拈戏、喝彩、科诨的描写。这些描写，表现了中国人音乐欣赏的一些长期形成习俗。另外，贾母等多次在园林、月下赏乐，借着"水音"听乐，也体现出中国人在音乐欣赏习惯方面对大自然的独特的关怀。这些都是内在的音乐语境规定下的音乐行为方式。贾母、林黛玉、贾宝玉、妙玉等很多人都有音乐鉴赏活动，他们评价音乐的美感标准也是影响音乐活动的重要内在体系。

音乐活动禁忌是一种约束力很强的规定性音乐行为规范准则。《红楼梦》中涉及到的音乐活动禁忌有第 55 回："宫中有一位太妃欠安，故各嫔妃皆为之减膳谢妆，不独不能省亲，亦且将宴乐俱免"，第 58 回"那位老太妃已薨，凡诰命等皆入朝随班按爵守制。敕谕天下：凡有爵之家，一年内不得筵宴音乐"，"各官宦家，凡养优伶男女者，一概蠲免遣发"，第 75 回"贾珍近因居丧，每不得游顽旷荡，又不得观优闻乐作遣"，以及第 86 回黛玉说的"若要抚琴，必择静室高斋，或在层楼的上头，在林石的里面，或是山巅上，或是水涯上"、"焚香静坐，心不外想"、"若无知音，宁可独对着那清风明月，苍松怪石，野猿老鹤，抚弄一番，以寄兴趣，方为不负了这琴"、"若必要抚琴，先须衣冠整齐，或鹤氅，或深衣，要如古人的像表，那才能称圣人之器，然后盥了手，焚上香"、"心身俱正"、"体态尊重"等抚琴规范。这些音乐活动禁忌也是作乐规范的重要组成部分，它们也都具有悠久的历史和深刻的民族心理基础。我国自古即有"哭则不歌"、"邻有丧，舂不相"等作乐禁忌，作为"圣人之器"的琴，弹奏规范更是非常严格。这些禁忌同样也是音乐文化的组成部分，和其他的方方面面一起构成音乐传承的文化语境。

第四节　传承的主要特点

《红楼梦》所反映的音乐传承，就共时的角度看，是人类社会音乐传承中的一种；就历时的角度看，是中国音乐发展历史过程中的一个“横截面”。它既不同于其他国家的音乐传承，也不同于当代中国的音乐传承，有它自己的特点：

一、以中华传统文化为母语的音乐思维特征

《红楼梦》中，人们所传承、习得的音乐观念、音乐审美趣味、音乐评价标准、音乐行为方式等，都具备母语思维特征。从人们心目中的“音乐”概念，到参与音乐的方式，从音乐趣味取向，到音乐评价标准，从口传心授的传承方式，到曲谱使用，无一例外，都是中华传统文化思维支配下的母语方式。人们在大小节庆、日常宴饮、婚葬嫁娶、友人唱和等等各种场合的音乐影响下，耳濡目染，陶冶感悟，每时每刻都“浸泡”在中国传统音乐及相关的共生文化的浓厚氛围里，学习戏曲、古琴等母语音乐，习得的是母语的音乐思维，天人合一的音乐自然观，注重教化的音乐功能观，以及以意境深邃、韵味悠远见长的音乐表现形态和注重内省的接受、感悟方式，这些都是中国传统哲学思想在音乐领域的具体表现，与中国传统哲学思想都是一脉相承的。

二、以中国传统音乐为主体的内容特征

《红楼梦》音乐传承的主要内容有戏曲、歌舞、器乐、曲艺，从曲目内容看，是以中国传统音乐为主体的音乐传承。不管是戏曲中的宋元杂剧、南戏，还是昆曲、弋阳腔、梆子腔，不管

是器乐活动中的古琴演奏、笛子独奏，还是“细乐”、“打十番”，不管是歌舞活动中的歌舞大曲《红楼梦曲》，还是琵琶弹唱和琴歌，不管是曲艺中的百戏、鼓儿词，还是弹词、莲花落，这些都是有着悠久历史的中国传统音乐。这些传统音乐是《红楼梦》中音乐传承的基本内容。

三、与社会生活融为一体的音乐行为特征

《红楼梦》中各种音乐活动与人们的日常生活紧密相连，人们在生活中享受音乐，也在生活中学习音乐，音乐活动和音乐传承发生在日常生活的随时随地。从作乐环境来看，庭院、花园、厅堂、亭台、池边、水榭随处可以搭建临时戏台，小型器乐演出、说书、弹词更是不拘场地随处可见；从作乐时间来看，春节、元宵、中秋等一年中的大小节日，都有各种音乐活动；从作乐的因由来看，日常聚会、生日宴饮、婚丧嫁娶、各种仪式，触景生情的即兴吟咏，以至于无须任何理由的日常活动，都有音乐活动的内容。可以说音乐成为社会生活的一个有机组成部分，音乐与社会生活融为一体。

如果把《红楼梦》中的音乐传承情况和今天相比，我们可以发现许许多多的不同，也可以由此引发诸多深刻的思考，并且为我们今天的音乐教育实践和理论研究提供一个不可多得的参照，提供一个宝贵的研究视角。如此看来，《红楼梦》中的音乐传承情况不仅具有历史研究价值，同时还具有一定的现实意义。

第五节　对当代音乐教育的启示

音乐是一种文化的生活方式。“社会音乐传承”是通过社会生活的各种渠道进行的音乐文化复制过程。人类的延续和发展离

不开各种传承活动，从最基本的生存技能到高级的文化、科技生产都是如此。和其他各领域的传承活动一样，音乐传承是人类音乐文化自我延续和发展的一个重要过程。任何社会的音乐，人们总是在习得的基础上才可能进行发展和创新活动的，离开传承，发展和创新就失去了前提。

文化人类学家从来都是非常关注社会这个大课堂对人类文化的塑造作用的。比如，哈里斯说过："文化是社会成员通过学习从社会上获得的传统生活方式，包括已成为模式的、重要的思想方法、感情和行为"①，提顿和斯娄宾也说过："'文化'意指人们的生活方式，以及代代相传的习得和传递方式。我们强调'习得'（Learn），是因为我们区分一种民族文化遗传特征出自什么是他们的基因传递。人与生俱来便接受家庭、社区、同学的文化传递，并逐步扩大到报刊杂志、电视、计算机等大众媒体。这种文化遗传特征告诉你如何理解你所处的状况，以及在这些状况下你有何行为。"②

从前文所分析的《红楼梦》社会音乐传承的情况来看，人们的音乐审美思想、音乐价值观念、音乐活动能力都是在与生活紧密联系的各种社会活动中习得的。与此类似，古今中外音乐传承都是和社会音乐生活紧密相连的。例如：

在非洲的文达，音乐表演通常被看作是一种社区成员共同参与并分享的公众活动，孩子们从音乐和舞蹈中所获得的各种技艺与他们每一天的经历都有密切关系，歌唱、演奏和舞蹈就是生存技能和社会生活的一部分，大多数音乐是从同龄人或直系长辈那里非正式习得的，音乐技术的习得主要是

---

① ［美］马文·哈里斯：《文化人类学》，转引自伍国栋《民族音乐学概论》，北京：人民音乐出版社1997年版，第26页。

② ［美］J. T. 提顿，M. 斯娄宾著：《一种认识音乐世界的音乐文化模式》，管建华译，引自管建华著：《世纪之交：中国音乐教育与世界音乐教育》，南京：南京师范大学出版社2002年1月第1版，第54页。

通过观察、聆听和反复的尝试。①

在日本，铃木镇一发明了一种以营造良好教学氛围著称的母语教学体系——铃木教学法。日本著名的音乐教育家铃木镇一先生的"母语式"教学体系缘起于他的一个"惊奇的发现"：每一个普通的孩子都能够熟练地讲话，成功地受教于母语（mother-tongue）的方法。他说："各地儿童学会流利地讲他们自己的语言，这显示出他们具有一种很高能力的水平。习得过程最成功的典范是母语的方法。没有课本、考试或课堂，所有世界各地的普通儿童不光习得他们母语的根基，而且他们还学会讲常具有细微差别的方言，在踏进学校之前，他们能够建立令人吃惊的词汇。"② 铃木先生根据他的这一发现，运用母语学习的原理，创立了一套独特的教学方法——铃木教学法，并取得了令世人震惊的辉煌成就。铃木教学法的精髓在于营造一个良好的音乐传承环境和氛围。

在笔者为本课题研究的采访过程中，中国音乐学院李文珍教授告诉笔者，她小时候就会唱很多评剧唱段，她在上小学的时候老师让演《折巨英》这出戏，她和所有被选上任剧中角色的同学都是自己选唱腔。她是怎么学会的呢？李文珍教授说她小时候戏班子经常在他们抚宁县西街搭野台唱评剧，一唱就是一冬天，凡住演员的家里都有一张招待券，凭券进场，不用买票，她天天去看戏，就这样在不知不觉中学会了评剧的各种音调。那里的戏迷都会唱戏，许多人能背唱《小女婿》等整场戏。她觉得他们县城里的人都能唱评剧是很自然的事情。李文珍教授的这种经历影响了她人生道路的选择：她把研究民族音乐作为她永远热爱的事业。我还采访过皖北一位朴实的老农民，他有非常好的"乐感"，会唱很多地方戏的段子，也会一些大鼓书的段子。他是在

① 参阅：[英] 约翰·布莱金著：《非洲文达的音乐教育模式》，杨晓译，《音乐教育》2002年第2期，第51页。

② [美] 科罗拉多大学音乐系 William Starr：《铃木教学的母语方法》，管建华译，打印稿。

村子里逢年过节经常演戏的熏陶下，再加上和村里的戏班是邻居，从而在不知不觉中学会这些东西的。他还向我说起过从前见过村里戏班子的“戏单”——类似于《红楼梦》中“点戏”使用的戏单，上面有七十多出戏目，可以扮演的也有约四十出。经常排演，他耳濡目染，听会了许多戏，再加上农闲时村里常有说大鼓书的，他爱听书，听多了自然张口就能唱出来。这种方式的传承也是普遍存在的，比如，龚荆忆在《高增侗歌的传承方式》一文中说：“侗族人民在参与民间音乐的实践活动中，在唱、奏、赏同步的情况下，上辈将传统的民间音乐自然的传递给下一代方式。它没有固定、明显的‘教学关系’，也无专门的学习时间。青年少年在民俗活动中，在喜听、喜看长辈和大哥哥姐姐们的演唱中自然而然就会了。”①

这些古今中外的例子中，人们的文化层次、年龄层次差距很大，然而他们在接受社会音乐传承的熏染方面却有惊人的一致性。他们都是酷爱自己所拥有的音乐，有的习得了高超的音乐技能，有的习得了深刻的音乐思想；有的把听“戏”作为了自己一生中最大的爱好，有的把研究民族音乐作为了自己的毕生事业追求。社会音乐传承影响了他们的审美观、价值取向，甚至影响了他们的一生生活。

笔者 1999—2001 年主持过《苏鲁豫皖四省接壤地区普通学校音乐教育现状的调查与研究》教学研究项目，在江苏省徐州市、安徽省淮北市的 366 份学生问卷中（其中初中 165 份，高中 201 份），通过学校课堂学唱歌曲的学生占 12.3%，通过学校课余时间学唱歌曲的学生占 46.4%，通过家庭学唱歌曲的学生占 16.1%，通过社会学唱歌曲的学生占 25.2%；学习的方式则是音乐课学唱占 10.9%，同学传唱占 11.5%，听录音和看电视占 77.6%。通过以上数据我们也可以发现学校、家庭、社会在学生的音乐学习中的影响都是相当重要的，尤其值得注意的是一些新兴的社会传媒所起的重要作用。我们可以得出这样一个结论：音

① 龚荆忆：《高增侗歌的传承方式》，载《中国音乐》2001 年第 2 期，第 64 页。

乐传承与社会是密切相关的，我们无法割裂学校音乐传承和整个社会音乐生活的密切关系。尤其是在当今这个传媒社会中，音乐传播以多种形式、多种渠道出现在人们的生活中，音乐传承的方式也是多种多样的。

由此，笔者认为可以得出这样一个结论：学校、家庭、社会是一个有机整体，应该强调整个社会音乐传承语境的重要性，重视音乐传承的整体性，高度重视社会音乐传承，营造良好的社会音乐传承语境。这就是《红楼梦》中音乐传承所给予我们的启示。

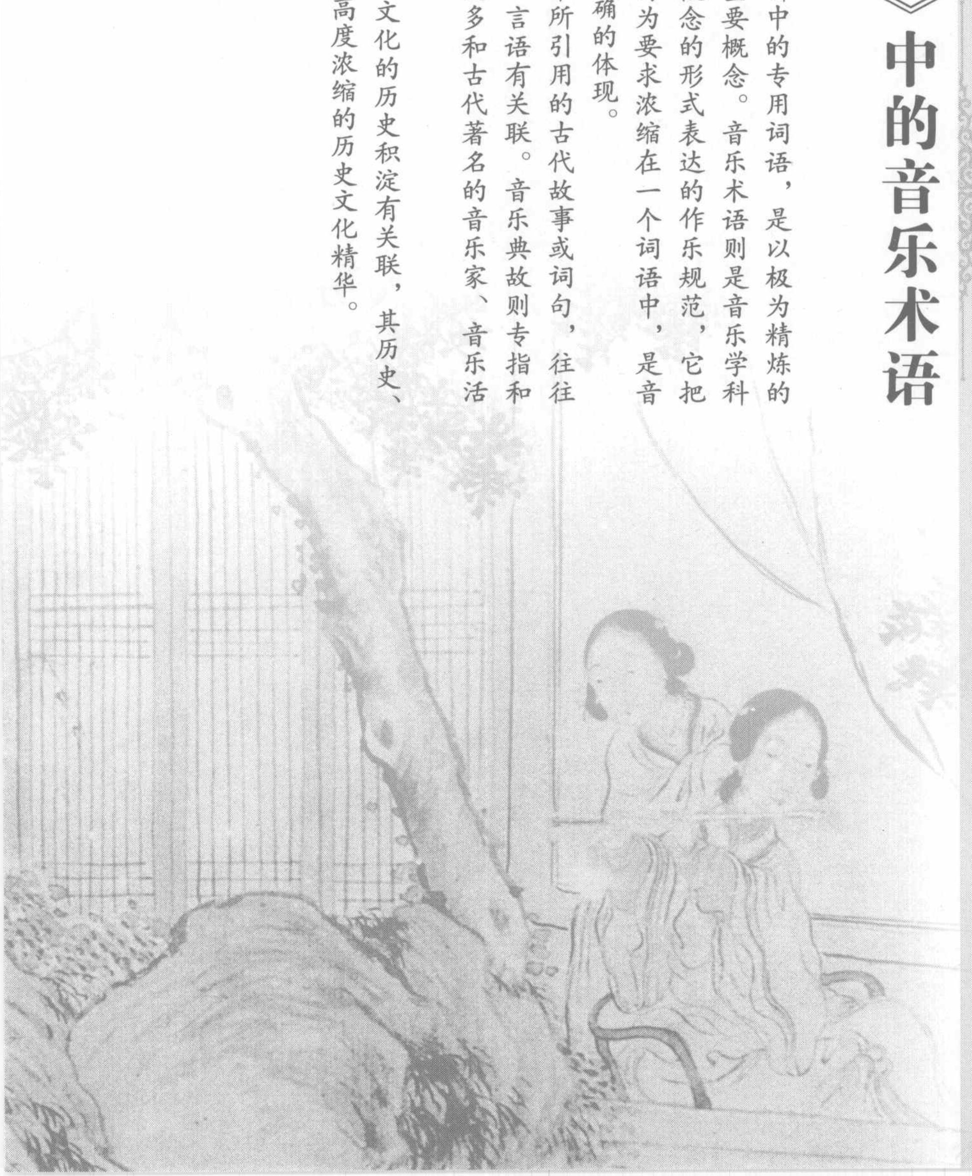
第七章

《红楼梦》中的音乐术语和典故

术语是一门学科中的专用词语，是以极为精炼的词汇表达的学科的重要概念。音乐术语则是音乐学科的专用词语，是以概念的形式表达的作乐规范，它把音乐概念、思想、行为要求浓缩在一个词语中，是音乐体系本质精炼、准确的体现。

典故则是语言中所引用的古代故事或词句，往往和一件著名的事件、言语有关联。音乐典故则专指和音乐相关的典故，大多和古代著名的音乐家、音乐活动、乐器等有关。

术语和典故都和文化的历史积淀有关联，其历史、文化含量非常高，是高度浓缩的历史文化精华。



第一节 《红楼梦》中的音乐术语

《红楼梦》中出现的音乐术语涉及到很多方面，比如涉及到乐器演奏方法、歌唱、音乐器物、度曲规则、戏曲表演、音乐种类、音乐习俗、乐律等许多方面。从这些术语之中，我们可以体会到《红楼梦》中音乐活动浓郁的民族特色。《红楼梦》中出现的与音乐有关的术语很多，现择其要者列举如下：

抚（86·1240）：弹琴的手法。中国古代常称弹琴为"抚琴"，有优雅的演奏含义。

吟（79·1144）：古代歌曲演唱方式之一，指亦唱亦诵的韵读诗词，介于说和唱之间极富音乐性。戏曲中的韵白有时被归入唱的范畴，"吟"也可视为唱。

打（11·155）：演唱、演奏的一种称谓。如许多地方称唱歌为"打山歌"、"打号子"等。《红楼梦》第54回有"打莲花落"，第11回、92回有"打十番"等。

和（14·196）：与音律、音调等互相配合。《红楼梦》第54回有"和弦按调"，第14回有"和音奏乐"等。

翻（87·1248）：我国古代音乐术语，指曲调的转用，一种乐器转入另一种乐器，一种调高转入另一种调高，转调或不转调，均称为翻、翻唱。《红楼梦》第87回有"翻入琴谱"一说。

刚口（54·759）：说书艺人术语，言词爽利动听之意。

发脱口齿（54·762）：歌唱的发声、吐字。

喝彩（28·395）：中国戏曲、曲艺演唱等活动过程中的叫好，是一种欣赏习俗。第28回有"大家齐声喝彩"，第43回演《荆钗记》，"贾母薛姨妈等都看的心酸落泪，也有叹的，也有骂的"，也包含喝彩的情况。

生旦净丑之则（5·84）：传统戏曲演员在扮演人物时，必须遵循的表演程式的艺术法则。生、旦、净、丑，为戏曲角色行

当的基本类型。

南北九宫之限（5·84）：宫，即宫调，中国戏曲、音乐术语。舞台上常用五宫四调，习称“九宫”或“南北九宫”，即：仙吕宫、南吕宫、黄钟宫、中吕宫、正宫、大石调、双调、商调、越调。北曲宫调要求非常严苛，要“一宫到底”，即一套曲子限用一个宫调，这是与联曲体音乐结构在调性上需要统一相关的。南曲在套曲中虽不限于一宫调，也要求不同宫调必须在笛色上相同或相通。演员唱曲，必须遵循此类宫调的限制。

行当（6·97）：中国戏曲角色的体制，或称部色、家门、角色行当，简称行。这是戏曲表演程式性特征在舞台人物塑造上的反映，是程式化了的性格和形象类型。

科诨（22·302）：即插科打诨，指戏曲演出中引人发笑的滑稽动作和对话。科，指动作；诨指对话。

唱动戏（29·403）：指场面热闹、文武全行的正规戏剧演出，以区别于戏曲清唱。

串客（66·940）：戏曲术语。业余演员入戏班演出，称为“串客”或“客串”、“票友”等。

串戏（47·651）：戏曲术语。非职业演员参加戏曲演出称串戏，也称“客串”。

参场（71·1002）：戏曲术语。指戏班在吉庆日演出时，演员在正戏之前登场向主人致礼节性祝辞。

歇中台（71·1010）：戏曲演出术语。指开场戏后，由主要演员演出的正本戏，略同于“中轴子”。演完中台，一般有短暂停顿，演员吃点心，再唱下出，俗谓“煞中锣”，或称为“煞中台”。此俗至今在许多地方还可以见到，笔者在安徽贵池采访傩戏演唱，演出中就有“吃腰台”风俗，在场的亲友均被主人邀请吃夜宵，吃完再接着演，称“吃腰台”。

无射律（87·1252）：无射，古音阶名称，为十二律之一。律，确定音高的法度体系或乐音的音高均可以称为律。这里指音的高度。

变徵之声（87·1253）：变徵音或变徵调式。一般易造成悲

怆激越的音乐氛围。《史记·刺客列传》记载荆轲使秦，“为变徵之声，士皆垂泪涕泣”，可见其音调十分凄凉。

按腔落板（93·1318）：板眼规则，根据不同的唱腔曲调处理板眼。

拈戏（29·411）：即在神像前用抽签、拈阄之类方式，由“神”选出其要看的戏。

点戏（9·162）：根据戏班提供的戏单，点演爱看的戏曲，戏班则根据所点的剧目进行演出。

徽（86·1240）：古琴上的音位标志。在琴面上以金、玉、贝等标出的十三个取音位置标志，从琴头至琴尾依次为一徽至十三徽，一徽至十三徽的琴弦长度与整根弦的长度之比均为简单的整数比，分别为1/8、1/6、1/5、1/4、1/3、2/5、1/2、3/5、2/3、3/4、4/5、5/6、7/8。琴徽的历史悠久，嵇康《琴赋》中有“徽以钟山之玉”，表明至迟在汉、魏之际已有琴徽。

君弦（87·1252）：古琴近徽一侧的第一弦。蔡邕《琴操》说“大弦者君也”。

叠（87·1249）：段，乐曲、乐章的单位。按照乐章限定的格式，曲调重奏一次或文辞再添一章，为“一叠”。

解（87·1244）：古代音乐术语。指歌曲或乐曲结尾的扩充部分；歌词的一章也称为解。《红楼梦》第87回薛宝钗赋诗四解属于后一种用法。

操（86·1239）：古琴曲曲名的一类，我国古代琴曲泛称为“操”。汉代桓谭《新论》称：“八音广博，琴德最优。古者圣贤，玩琴以养心。夫遭遇异时，穷则独善其身而不失其操，故谓之‘操’”①。另外，古琴演奏也称“操琴”。

鹤山、凤尾（89·1275）：古琴部位的专称，在琴面部。

龙池、雁足（89·1275）：古琴部位的专称，在琴底部。

牛旄（89·1275）：琴面上的断纹。古琴上髹漆的裂纹叫断纹，断纹如牛旄状者为上品。

---

① ［汉］桓谭：《新论》，上海：上海人民出版社1977年第1版，第64页。

和弦按调（54·757）：和弦，调整弦乐器音高，使之谐和；按调，依据一定的旋律演奏。

填曲（5·75）：依曲填词，即根据一定的曲牌填词。

限调（70·944）：依曲填词的一种规范，即按约定的曲调进行填词。

送戏（85·1225）：因节、庆，或礼尚往来，为亲友置办戏曲。

吟、猱、绰、注、撞、走、飞、推（86·1240）：古琴演奏的几种手法。吟，右手弹弦出声后，左手按弦在音位左右作小幅度快速摆动；猱，右手弹弦出声后，左手按弦在音位左右作大幅度的摆动；绰，上滑音演奏方法；注，下滑音演奏方法；撞，大指按弦得声后，作急速的“进复”，有撞击感；推，中指按弦得声后，将弦向外推出，得空弦音高。①。走、飞也是弹琴手法的称谓。

抹脸（54·762）：演戏时勾画脸谱。脸谱是中国戏曲很有特色的组成部分，具有深远的文化渊源，与古代的面具艺术有关联。

吹打（14·554）：乐种形式，以吹管乐器和打击乐器为主的乐队演奏形式的泛称。从现存的各地吹打乐种来看，乐队中都有一种吹管乐器担任主奏乐器，可以分为“鼓乐”、“管乐”、“笛乐”、“锣鼓”四种基本类型。②

细乐（97·1375）：乐种形式。细乐用箫、笙、嵇琴、方响等乐器，风格轻清委婉、高雅细腻。

十番（11·155）：民间器乐乐种。亦称十番鼓、十番笛、十番锣鼓，以其流行于江苏无锡、苏州等地，又称“苏南吹打”。乐器用笛子、笙、箫、胡琴、三弦、琵琶、云锣、板、点鼓、同鼓、板鼓等，笛子是主奏乐器，鼓也很重要，常有鼓的独

① 参阅龚一：《古琴演奏法》，上海：上海教育出版社2002年11月第2版，第30页。

② 参阅薛艺兵：《民间吹打的乐种类型与人文背景》，载乔建中、薛艺兵主编《民间鼓吹乐研究》，济南：山东友谊出版社1999年版，第37页。

奏段落穿插，称“鼓段”。



图66　京剧大师梅兰芳缀玉轩藏清初昆、弋脸谱（栾冠华摹本），左起：关羽、包拯、马武、尉迟敬德

咸池（78·1138）：古乐名，传说为黄帝时期的乐舞。《周礼·春官》郑康成注：“《咸池》，黄帝作乐名也，尧增修而用之。咸，皆也。池，施也。”《礼记·乐记》：“《咸池》，备也。”

拜大悲忏（13·177）：佛教仪式。大悲忏，即《大悲忏法》，全称《千手千眼大悲心咒忏法》，又称《大悲心咒忏法》。据达摩所译《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》，其仪凡十科：严道场、净三业、结界、供供养、请三宝诸天、赞叹申诚、作礼、发愿持咒、忏悔、修观行。认为不仅可消灾得福，死后还可往生西方净土。

水陆道场（13·181）：佛教用语。亦称“水陆法会”等。佛教法会的一种。时间较长，少者七天，多者四十九天，规模大，参加法事的僧人数十以至百余。诵经设斋，礼佛拜忏，追荐亡灵。

放焰口（14·189）：和尚替丧事人家念《救拔焰口饿鬼陀罗尼经》，施舍饮食于众鬼神，为饿鬼超度，为死者祈福的仪式活动。

拜水忏（14·189）：和尚念《水忏经》为死者祈求忏悔而免除冤孽灾祸的仪式活动。水忏，又叫《慈悲水忏法》，佛教经文之一。

打醮（29·412）：道教设坛祭祷以求福消灾的一种宗教



仪式。

法器（29·410）：僧道传道诵经、斋醮时使用的乐器，如引磬、木鱼、铙钹之类。

另外，《红楼梦》中吟诗、填词、制曲涉及到许多曲牌和词牌，它们原本都是用于歌唱的曲调名称，与音乐有密切的关系，也可以算作音乐在术语层面的文化积淀，现列简表如下：

表 10 《红楼梦》中出现的曲牌、词牌简表

牌名	原文出处	牌名	原文出处
西江月	第 3 回	终身误	第 5 回
枉凝眉	第 5 回	恨无常	第 5 回
分骨肉	第 5 回	乐中悲	第 5 回
世难容	第 5 回	喜冤家	第 5 回
虚花误	第 5 回	聪明累	第 5 回
留馀庆	第 5 回	晚韶华	第 5 回
好事终	第 5 回	飞鸟各投林	第 5 回
寄生草	第 22 回	山花子	第 63 回
点绛唇	第 50 回	赏花时	第 63 回
临江仙	第 70 回	如梦令	第 70 回
南柯子	第 70 回	唐多令	第 70 回
望江南	第 89 回	蝶恋花	第 70 回
一江风	第 62 回	九回肠	第 62 回

第二节 《红楼梦》中的音乐典故

《红楼梦》中涉及的音乐典故也有一些，都和我国古代某一著名的音乐事件或著名的音乐人物、或著名的音乐作品有关系。主要有：

瞽旷之耳（21·292）：《红楼梦》第21回提及“瞽旷之耳”。这一典故与我国古代著名的乐师有关。师旷，春秋后期晋国的著名乐师，因为师旷是盲人乐师，故称“瞽旷”。《吕氏春秋·仲冬纪·长见》记载：“晋平公铸为大钟，使工听之，皆以为调矣。师旷曰：‘不调，请更铸之’。平公曰：‘工皆以为调矣。’师旷曰：‘后世有知音者，将知钟之不调也，臣窃为君耻之。’至于师涓，而果知钟之不调也。是师旷欲善调钟，以为后世之知音者也。”[1] 类似的记载也可见于《淮南子》卷十九“修务训”中。后来，人们把师旷之耳当作音乐听觉极好的代名词。

师旷鼓琴（86·1240）：《红楼梦》第86回有“师旷鼓琴能来风雷龙凤”。这一典故也和师旷有关。《史记·乐书》卷二十四记载：“（师旷）援琴而鼓之。一奏之，有玄鹤二八，集乎廊门。再奏之，延颈而鸣，舒翼而舞。平公大喜，起而为师旷寿，反坐问曰：‘音无此最悲乎？’师旷曰：‘有。昔者黄帝以大合鬼神，今君德义薄，不足以听之，听之将败。’平公曰：‘寡人老矣，所好者音也，愿遂闻之。’师旷不得已，援琴而鼓之。一奏之，有白云从西北起。再奏之，大风至而雨随之，飞廊瓦，左右皆奔走，平公恐惧，伏于廊屋之间。晋国大旱，赤地三年。”这是音乐通神的神秘主义功能认识的一种渲染。

孔子学琴（86·1240）：《红楼梦》第86回有“孔圣人尚学琴于师襄，一操便知其为文王”。此典故也是和一桩著名的音乐故事有关。《史记·孔子世家》记载：“孔子学鼓琴师襄子，十日不进。师襄子曰：‘可以益矣。’孔子曰：‘丘已习其曲矣，未得其数也。’有间，曰：‘已习其数，可以益矣。’孔子曰：‘丘未得其志也。’有间，曰：‘已习其志，可以益矣。’孔子曰：‘丘未得其为人也。’有间，有所穆然深思焉，有所怡然高望而远志焉。曰：‘丘得其为人，黯然而黑，几然而长，眼如望羊，如王四国，非文王其谁能为此也！’师襄子辟席再拜，曰：‘师

---

① 张双棣等：《吕氏春秋译注》，长春：吉林文史出版社1993年第1版，1996年第3次印刷，第309页。

盖云《文王操》也。'"孔子学琴的认真态度和对音乐的深刻领悟令人难以企及。

高山流水觅知音（86·1240）：《红楼梦》第86回有"高山流水，得遇知音"。此典故也是和一桩著名的音乐故事有关。《列子·汤问》记载："伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙鼓琴，志在登高山。钟子期曰：'善哉！峨峨兮若泰山！'志在流水，曰：'善哉！洋洋兮若江河！'伯牙所念，钟子期必得之。"后遂以"高山流水"比喻知音。至唐代《高山》和《流水》分为两曲，清代四川青城山道士张孔山对《流水》进行加工，增加许多模仿水声的滚拂，称《大流水》或《七十二滚拂流水》，成为琴曲中影响最为广泛的曲目之一。

张良吹箫（51·707）：《红楼梦》第51回有"马援自是功劳大，铁笛无烦说子房"诗句。这个音乐典故和一场战争有关。秦朝末年楚汉相争，传说当汉军将项羽围困于彭城九里山下时，张良命士兵做了一只特大的风筝，悬挂上箩筐，人坐筐中，吹奏楚歌，其调哀怨悲凉，楚兵听了军心涣散，不战自溃。张良凭借一支洞箫吹起哀怨的楚调，竟致楚军顷刻瓦解，是流传非常广泛的音乐佳话。

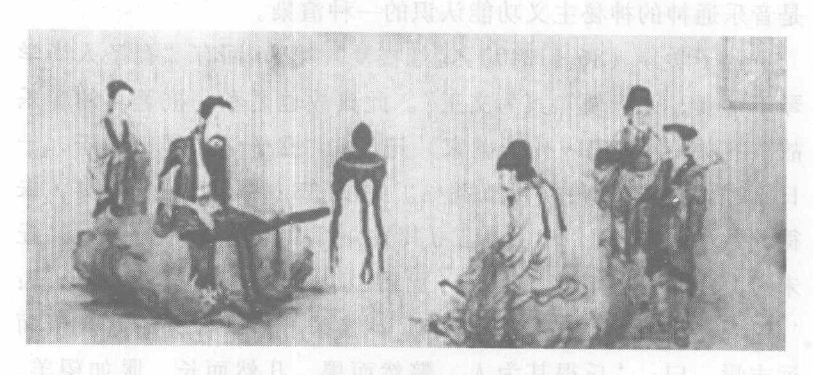


图67　元王振朋《伯牙鼓琴图》（局部）

弄玉吹笙（78·1137）：《红楼梦》第78回"芙蓉诔"中有"弄玉吹笙"诗句。该典故源于一则流传广泛的音乐传说。传说

弄玉是秦穆公的女儿，她长得非常漂亮，而且很擅长吹箫，因为吹箫和萧史结为美满姻缘，成就了一段音乐佳话。《东周列国志》有“弄玉吹箫双跨凤，赵盾背秦立灵公”章节。

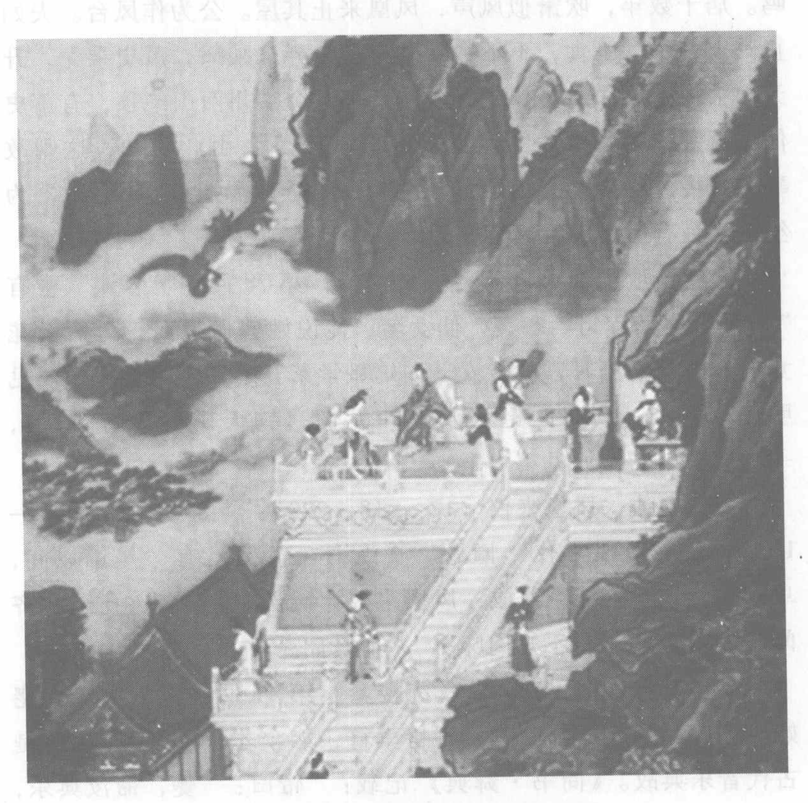


图68　明仇英《吹箫引凤图》（局部）

汉代刘向《列仙传》中有萧史、弄玉成仙的故事：“萧史者，秦穆公时人也。善吹箫，能致孔雀、白鹤于庭。穆公有女，字弄玉，好之，公遂以女妻焉。日教弄玉作凤鸣。居数年，吹似凤声，凤凰来止其屋，公为作凤台，夫妇止其上，不下数年。一旦，皆随凤凰飞去。故秦人为作凤女祠于雍宫中，时有箫声而已。”① 宋代李昉等编的《太平广记》也收有这个故事，不过情

① ［汉］刘向：《列仙传》，上海：上海古籍出版社1990年9月版，第11页。

节略有不同："萧史不知得道年代，貌如二十许人。善吹箫作鸾凤之响。而琼姿炜烁，风神超迈，真天人也。混迹于世，时莫能知之。秦穆公有女弄玉，善吹箫，公以弄玉妻之。遂教弄玉作凤鸣。居十数年，吹箫似凤声，凤凰来止其屋。公为作凤台。夫妇止其上，不饮不食，不下数年。一旦，弄玉乘凤，萧史乘龙，升天而去。秦为作凤女祠，时闻风箫声。今洪州西山绝顶，有萧史仙坛石室，及岩屋真像存焉。莫知年代。"① 由此可知，这则故事在流传过程中略有变异，曹雪芹写的是"弄玉吹笙"，乐器为笙，当另有所本。

寒簧击敔（78·1137）：《红楼梦》第78回"芙蓉诔"中有"寒簧击敔"诗句。寒簧，仙女名，传说她曾做过西王母的散花女史，后来又当月宫的侍女，向嫦娥学紫云之歌、霓裳之乐。见明代叶绍袁《续窈闻记》及清初尤侗《钧天乐》传奇。② 敔，一种打击乐器，详见第一章。

箫韶九成，凤凰来仪（17—18·229）：《红楼梦》第17—18回中有"有凤来仪"匾题。《尚书·益稷》有"笙镛以间，鸟兽跄跄，《箫韶》九成，凤凰来仪"。韶，舜乐名，孔子在齐闻韶，曾经"三月不知肉味"，并盛赞韶乐"尽善尽美"。

百兽率舞（41·566）：《红楼梦》第41回林黛玉嘲笑刘姥姥，说："当日圣乐一奏，百兽率舞，如今才一牛耳"，用的是古代音乐典故。《尚书·舜典》记载："帝曰：'夔，命汝典乐，教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲，诗言志，歌咏言，声依咏，律和声；八音克谐，无相夺伦：神人以和。'夔曰：'於！予击石拊石，百兽率舞。'"《尚书·益稷》也记载有："夔曰戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间；鸟兽跄跄。《箫韶》九成，凤皇来仪。夔曰：'於！予击石拊石，百兽率舞，庶尹允

① 高光等主编：《文白对照全译〈太平广记〉》，天津：天津古籍出版社1994年6月出版，第54页。

② 参阅人民文学出版社1982年版《红楼梦》注释，第1138页。

谐。'”“百兽率舞”指的应当是装扮成各种野兽的部落图腾乐舞。

对牛弹琴（86·1241）:《红楼梦》第86回林黛玉想说贾宝玉听不懂琴，欲言又止，说了半句“对——”，宝玉说：“只要你们能弹，我便爱听，也不管牛不牛的了”，用的是“对牛弹琴”成语。汉牟融《理惑论》载:“公明仪为牛弹清角之操，伏食如故，非牛不闻，不合其耳矣。”后来比喻听话的人不谙深奥的理趣，也用来讥笑说话的人不看对象。

焦尾琴（89·1275）:《红楼梦》第86回提及“焦尾枯桐”。这个典故和一张极为著名的历史名琴及一位著名的音乐家有关。汉代末期时的文学家、音乐家蔡邕，不但善于演奏古琴，还很会制琴，据《后汉书·蔡邕传》记载：蔡邕有一次在吴地遇到一个人在烧火煮饭，他路过时听见桐木发出很响的声音，知道一定是上好的木料，他从灶下抢救出这段已经烧了一截的桐木，带回去制作了一张古琴，琴音非常美妙。由于琴的尾部留下了烧焦的痕迹，人们称这张琴为“焦尾琴”。这个故事成了千古流传的音乐佳话。

第三节 从术语和典故看《红楼梦》的音乐文化内涵

术语和典故是高度浓缩的历史文化精华，都是经过长期的历史冲刷而积淀下来的相对固定的特殊词汇，其历史、文化含量非常高。

术语是一门学科中的专用词语，是以极为精炼的词汇表达的学科的重要概念。音乐术语则是音乐学科的专用词语，是以概念的形式表达的作乐规范，它把音乐概念、思想、行为要求浓缩在一个词语中，是音乐体系本质精练、准确的体现。理解术语，是理解音乐体系、思想的必不可少的途径之一。《红楼梦》中出现的一些音乐术语，涉及到演唱技术、演奏手法、作曲规范、音乐

习俗等许多方面。

典故则是语言中所引用的古代故事或词句，往往和一件著名的事件、言语有关联。音乐典故则专指和音乐相关的典故，大多和古代著名的音乐家、音乐活动、乐器等有关。

从这些音乐术语和典故之中，我们可以看到《红楼梦》深厚的音乐文化内涵，可以看到一条连通古今的历史隧道。从这些术语和典故所具有的历史含量来看，它们都有极强的民族特色。由此可以说，《红楼梦》属于中国，也只能属于中国。可以说中国积淀深厚的音乐文化给《红楼梦》提供了很多创作素材和艺术灵感，离开包括音乐艺术在内的中国悠久的传统文化，绝对没有出现《红楼梦》的可能。

从吟、猱、绰、注这些演奏手法来看，这是中国所独有的演奏技术概念，它们所体现的是中国人独特的音乐审美观，对音的形态上流动、多变的追求，形成中国音乐的一个重要特点。当代音乐学家沈洽先生称发音过程中的音成分（音高、音色、音强等）的变化现象为“音腔”，这一概念已为很多专家所接受。而吟、猱、绰、注这些技法奏出的音就集中体现了中国音乐的“音腔”特点。

从“南北九宫之限”、“生旦净丑之则”这些规则来看，无不体现出中国音乐的鲜明特点。仙吕宫、南吕宫、黄钟宫、中吕宫、正宫、大石调、双调、商调、越调，这些概念也是中国深厚音乐文化的积淀；生、旦、净、丑的类型化角色分工，也体现了中国戏曲音乐的程式性特点。

从涉及到的大量曲牌来看，也同样体现了中国音乐文化的博大精深。曲牌是元明以来南北曲、小调、时调等各种曲调名的泛称。词牌是填词用的曲调名。① 古代词曲创作，原是选词配乐，后来逐渐将其中动听的曲调筛选保留，依照原词及曲调的格律填制新词，这些被保留的曲调仍多沿用原曲名称。曲牌大都来自民

① 参阅《辞海》，上海：上海辞书出版社 1980 年 8 月第 1 版，第 1381、386 页。

间，一部分由词发展而成。清乾隆十一年（1746 年）编成的《九宫大成南北词宫谱》，汇集南北曲曲牌2094种（同名异体共达4466支），每种曲牌各有专名。依曲填词和曲牌连缀是我国古代音乐创作的重要法则。明代以前所形成的戏曲声腔，如昆山腔、弋阳腔，以及由明清俗曲发展成的戏曲剧种，大多以曲牌为唱腔的组成单位，通称作“曲牌体”唱腔。曲牌、词牌是音乐与文学的结合点，诗词的歌唱性以及音乐的文学性可以由曲牌体现出来，是音乐与文学密切结合的丰厚历史积淀。至于用同一曲牌表达不同情绪的可能性，杨荫浏先生在比较《喜迁莺》的四个例子之后（四个例子的情绪分别是：柔和喜悦、激动绝望、激越高亢转缠绵柔媚、愤怒），说道：“同一曲牌，用于四种绝然相异的内容，却能各自适合，各有各的特点，而且以感情的前后发展，各自作了相当细致、深刻的处理。特别可以注意，这是内容的细致表达，而不是机械的形式上的加工。类似的作品，在长期广泛流行的南北曲中，是大量存在的。它们不能不引起我们钦敬的心情。”①

从喝彩、点戏等欣赏习俗来看，无疑也体现了中国音乐行为方式的独有特点。欣赏习惯是一个群体在长期的历史过程中约定俗成的音乐欣赏习俗，它所表现出来的行为方式是民族文化心理的一种体现。《红楼梦》中描写的音乐欣赏习惯有点戏、拈戏、喝彩、科诨等。点戏的例子有第 9 回凤姐儿点戏点《还魂》、《弹词》；第 17、18 回元妃省亲点了四出戏：《豪宴》、《乞巧》、《仙缘》、《离魂》；第 22 回宝钗生日点《西游记》、《刘二当衣》、《鲁智深醉闹五台山》等。拈戏的例子有第 29 回清虚观打醮，唱戏献供，神前“拈”戏，演《白蛇记》、《满床笏》、《南柯梦》。喝彩的例子有第 28 回宝玉唱《红豆词》，“大家齐声喝彩”；第 53 回小演员的即兴科诨时，大家都笑了，贾母夸奖并赐赏等。科诨的例子有第 22 回的“诨笑科诨”；第 53 回小演员

① 参阅杨荫浏著：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年 2 月第 1 版，第 931 页。

的即兴科诨。这些描写，表现了中国人音乐欣赏的一些长期形成习俗。以听音乐时的喝彩为例，在欣赏中国戏曲时，鼓掌、喝彩不仅是允许的，而且是被期待的，比如演员一出场就希望观众来个"碰头彩"。这种方式中的观众与演员关系密切，是互动的，反馈也更为直接，更加生活化。而这在欣赏西洋交响乐时是不允许的。中国人听西洋交响乐常常在不该鼓掌的地方鼓"错"掌，鼓"错"掌的人往往很羞愧，也常常招致别人鄙夷的目光，被认为缺少"音乐修养"。我想这是文化"休克"所造成的一种外化现象，根本原因则是中西文化心理和欣赏习惯不同所致，带有一定的必然性，不是偶然的。"点戏"、"拈戏"、"盥手"、"焚香"等行为方式，具有某种仪式的意义。"仪式"是"人类思维与行动的本质体现"，"由文化传统所规定的一整套行为方式"，"在特定群体或文化中沟通（人与神之间，人与人之间）、过渡（社会类别的、地域的、生命周期的）、强化秩序及整合社会的方式"。①《红楼梦》中的"点戏"、"拈戏"、"盥手"、"焚香"同样具有"沟通"、"强化秩序及整合社会"的功能，也是当时人们"思维与行动的本质体现"。

其他的术语、典故已经不用再一一分析了，它们所凝聚的历史文化含量，是显而易见的。

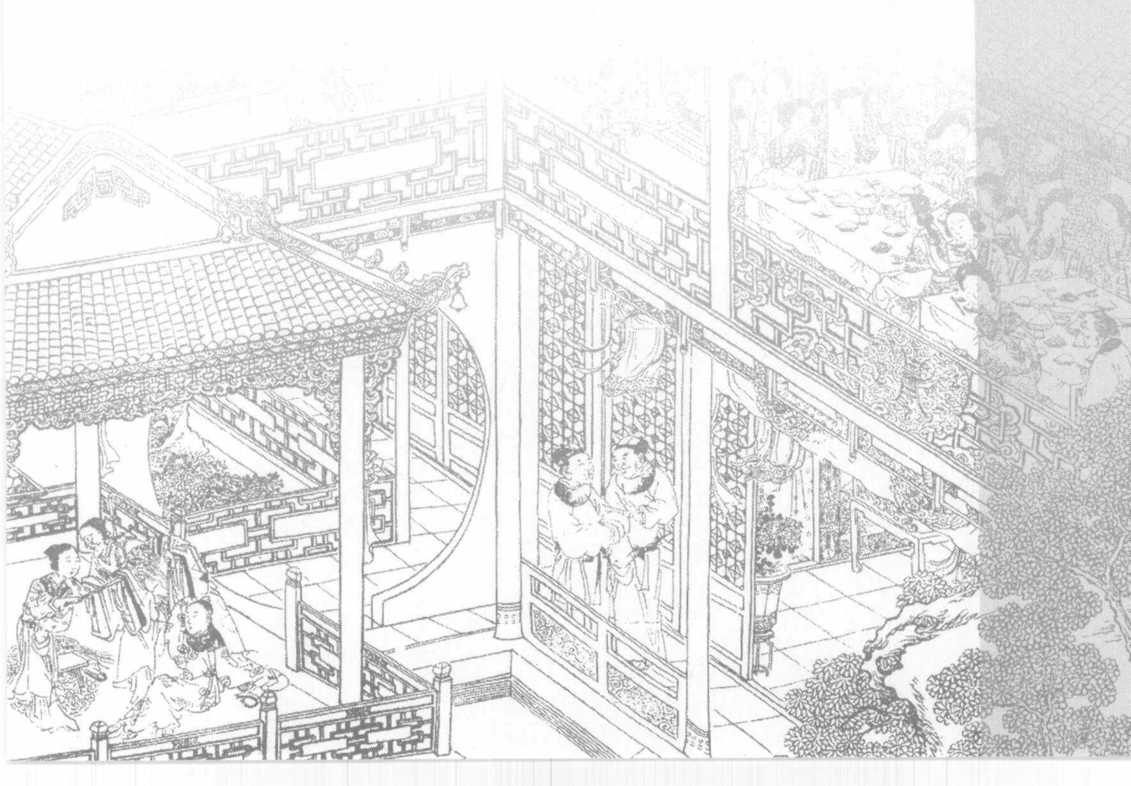
① 郭于华主编：《仪式与社会变迁》，北京：社会科学文献出版社2000年10月第1版，第1页。

第八章

曹雪芹的音乐修养及对《红楼梦》创作的影响

《红楼梦》的作者曹雪芹是一个中国传统文化的集大成者，他的《红楼梦》可以称得上是中国传统文化的『百科全书』：诗词歌赋、书法美术、园林建筑、典章制度、管理教育、医药卫生、饮食烹饪等描写，无不达到很高的境界。

曹雪芹有很高的音乐修养，这对《红楼梦》的创作产生了重要的影响。曹雪芹虽然不是《红楼梦》书中的人物，但是，他是《红楼梦》人物的创造者，每一个红楼人物都凝聚了曹雪芹的心血，书中处处可以看到他的身影，他是隐藏在红楼人物身后的『造物主』。





第一节　曹雪芹的音乐修养

曹雪芹有很高的音乐修养，这在《红楼梦》书内、书外都可以找到很多证据。

一、《红楼梦》书内的音乐活动资料

《红楼梦》书内随处可见有关音乐活动的描写，是曹雪芹具有很高音乐修养的有力证明。比如，第54回女先儿鼓独奏，作者信手写来，音乐速度的快慢、力度的强弱、音色的明暗、音量的大小都描绘得变幻莫测，丰富多彩，极具艺术表现力，直把鼓乐写得酣畅淋漓，慑人心魄。第76回有一大段贾母鉴赏音乐的文字，“如此好月，不可不闻笛”、“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了”、“越慢的吹来越好”，是够得上“鉴赏家”水准的音乐批评。深得个中三昧。

曹雪芹能够创作“自度曲”，用今天的话说就是会作词作曲。关于这一点，中国当代散曲学的开创者和奠基人任二北先生曾经从《红楼梦》里找到一些例证，任老认为“曹雪芹是精通曲学的作家，所制散曲极为清新……那五支散曲（指《红楼梦》第28回的五支曲子——笔者注）虽未标举曲牌名称，实为南曲小令之变体，是曹雪芹为刻划人物形象而创造的自度曲。‘滴不尽相思血泪抛红豆’是仙吕宫［解三酲］的变体，‘你是个可人’脱胎于［集贤宾］，‘可喜你天生成百媚娇’脱胎于［剔银灯］，甚至于云儿唱的‘豆蔻开花三月三’，也属于曹氏小令的创格。任老在《曲谐》中对‘滴不尽’一曲推崇备至，称赏不已。他评论说：……‘盖皆为曲苑新裁，艺林雅制，而必不可

废者也。'"① 这可以看到曹雪芹音乐修养的又一侧面。

曹雪芹在《红楼梦》中写到的音乐活动随处可见，提到的乐器有琴、鼓、笛、箫、笙、管、琵琶等几十种；写到的音乐活动有戏曲表演、歌舞表演、器乐独奏、器乐合奏等等多种形式；贾宝玉、林黛玉、妙玉、贾母、蒋玉菡、柳湘莲、芳官、龄官、云儿、女先儿等许多重要人物均与音乐表演和音乐欣赏有着十分密切的关系。

曹雪芹在创作中对音乐材料的使用，可以说是左右逢源、得心应手。而这一切的实现，都是建立在作者曹雪芹高度的音乐修养基础之上的，是曹雪芹具有很高音乐修养的很好证明，如果没有较高的音乐修养，无法写得如此丝丝入扣、生动迷人。

二、曹雪芹交往中的音乐活动资料

曹雪芹具有较高的音乐修养，他热爱音乐，能唱歌，会弹琴，能够创作"自度曲"，且有较高造诣，这在他和朋友唱和的诗词中也可以找到一些例证。

曹雪芹和敦诚、敦敏、张宜泉等好友的交往留下了一些文字资料，是今天研究曹雪芹的宝贵资料。从他们唱和的诗文中可以找到一些与音乐活动有关的内容，兹举例如下：

其一：伤芹溪居士

张宜泉

谢草池边晓露香，怀人不见泪成行。
北风图冷魂难返，白雪歌残梦正长。
琴裹坏囊声漠漠，剑横破匣影铓铓！
多情再问藏修地，翠叠空山晚照凉。

原诗见《春柳堂诗稿》叶四十七。对于这首诗的创作情况，周

① 吴新雷：《抛红豆诸曲的红学公案》，载《红楼梦学刊》1993 年第 1 辑，第 235 页。

汝昌先生解释说："及雪芹亡后，（张）宜泉重访故居，怀人不见，痛泪成行，叹息雪芹的诗、画、琴、剑诸般才艺，都成绝响"[①]，由此看来曹雪芹弹琴、歌唱均有值得怀念、令人追忆的地方。

其二：佩刀质酒歌[②]

敦 诚

秋晓遇雪芹于槐园，风雨淋涔，朝寒袭袂。时主人（指敦诚之兄敦敏——笔者注）未出，雪芹酒渴如狂，余因解佩刀沽酒而饮之。雪芹甚欢，作长歌以谢余，余亦作此答之。

……（前略）

未若一斗复一斗，令此肝胆生角芒。

曹子大笑称快哉！击石作歌声琅琅。

……（后略）

其三：题敦诚《琵琶行传奇》

敦 敏

西园歌舞久荒凉，小部梨园作散场。

漫谱新声谁识得？商音别调断人肠。

红牙翠管写离愁，商妇琵琶溢浦秋。

读罢乐章频怅怅，青衫不独湿江州。

敦诚、敦敏是弟兄，敦家世代养着优伶，承继祖父定庵公"昼则行围（打猎），夜则征歌（听戏）"，"家有梨园，日征歌舞"。敦诚的《感怀》十首之一自注说："记戊辰己巳间（1748—1749），余年十五六，每归自宗黉，伯父便来召家优歌舞，使预末座。"敦诚自己也养着歌童，有时填了词自己训练他们演唱。《鹪鹩庵笔麈》说到他自制《劝酒词》五章，"预教小

① 周汝昌：《曹雪芹小传》，北京：华艺出版社 1998 年 7 月第 1 版，第 148 页。

② 引自蔡义江：《红楼梦诗词曲赋鉴赏》，北京：中华书局 2001 年 10 月第 1 版，第 492 页。

童习之，每当晚樽之际，令其歌吟于侧"，和他来往的戚友家中也有歌妓。[①]

曹雪芹本人题敦诚《琵琶行传奇》也有"白傅诗灵应喜甚，定教蛮素鬼排场"诗句，是曹雪芹为敦诚根据白居易的长诗《琵琶行》所作的传奇作的题诗，见于敦诚的《四松堂集》卷五和《鹪鹩庵笔麈》。[②] 这首诗中提到了白居易和他的两个名噪一时的著名歌女小蛮、樊素排演歌舞的事情。"樱桃樊素口，杨柳小蛮腰"是对白居易这两个著名歌女的形象描绘。从这首诗中可以看出曹雪芹经常参加朋友家中的音乐、歌舞、戏曲活动，并兴致盎然地与朋友诗文唱和。

从曹雪芹和他的这些好友唱和的诗词来看，他们一起观看戏剧演出、诗文唱和是很多的，同时，他们的音乐修养也是很高的。不仅如此，曹雪芹和他的好友、亲戚还亲自粉墨登场，客串演戏。据红学家徐恭时先生研究，"江宁、苏州织造府里都有家庭戏班，经常演戏。雪芹耳濡目染，从小就爱看戏剧。这与后来记及他'杂优伶中，时演剧以为乐'之事有关。他舅祖李煦之子，还亲自扮演过《长生殿》剧中的李三郎"[③]。

以上这些书内、书外的资料，都可以证明曹雪芹有着很高的音乐修养。

第二节 曹雪芹音乐修养形成的音乐环境

从上文曹雪芹和朋友的交往活动中，已经可以看出曹雪芹生活中的音乐氛围是极为浓厚的，下面再对这个问题作进一步的论述。

---

① 参阅吴世昌著：《红楼梦探源外编》，上海：上海古籍出版社 1980 年 12 月第 1 版，第 367 页。

② 同上，328 页。

③ 巴金等著：《我读红楼梦》，天津：天津人民出版社 1982 年 1 月第 1 版，第 190 页。

从整个社会环境看，曹雪芹生活在一个戏曲音乐非常繁荣的时代。清代，中国的器乐、戏曲、曲艺等音乐艺术，都在前代的基础上获得进一步的发展，特别是戏曲艺术出现了非常繁荣的局面。康熙、雍正、乾隆时期“剧作家的队伍里诞生了孙郁、蒲松龄、洪昇、裘琏、孔尚任、边汝元、唐英、吴震生、杨潮观、蒋士铨、爱新觉罗永恩、桂馥、沈起凤、钱维乔、王筠（女）等一大批剧坛新秀”，他们创作的作品数量大、质量高，对后世的戏曲创作产生过巨大的影响；“一方面上自宫廷、王公贵族，下至地方官员、‘油水衙门’及富商大贾，不仅每到逢年过节和喜庆日子吃酒唱戏，延请职业戏班，而且自蓄优伶，自备戏班，成为一时风尚”。[①] 清代是我国戏曲艺术发展的一个高峰时期，在宋、元、明三代戏曲的基础上，我国戏曲艺术在清代达到鼎盛，不仅戏曲作家人数众多，涌现出大量优秀作品，而且各种声腔日趋成熟，影响巨大。“作家人数之众，问世作品之多，都达到了惊人的地步。不但昆曲的兴盛出现了顶峰，各省古老的地方剧种也各有其不同程度的进展。还有很多新兴剧种，像雨后春笋般地产生出来。”[②] 当时的一条谚语“家家收拾起，户户不提防”，可以让我们了解当时社会音乐状况之一斑。“收拾起”、“不提防”分别是《千忠录·惨睹》和《长生殿·弹词》的开头三个字，这条谚语说的是当时人们爱好演唱戏曲唱段的普遍情况，达到“家家”、“户户”争相传唱的地步。特别是《长生殿》，凝聚了洪昇一生的才智和心血，五十出戏所用曲牌没有重复的，又都为大家所熟悉，文字与音乐配合极为谐调，达到了高度的艺术成就，一脱稿就曾“酒社歌楼非此曲不奏”。对当时的这种情况，李渔也曾说：“《琵琶》、《西厢》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等曲，家弦户颂已久，童叟男妇，皆能备悉情由。”[③] 在当时的这种音乐传承语境之中，人们想不会唱几段传统戏曲都不可能。传统戏曲唱段

① 胡文彬：《红楼放眼录》，北京：华艺出版社 1995 年 6 月第 1 版，第 22 页。
② 周妙中：《清代戏曲史》，郑州：中州古籍出版社 1987 年 12 月第 1 版，第 1 页。
③ ［清］李渔：《闲情偶记》，北京：时代出版社 2001 年第 1 版，第 85 页。

是当时的“流行歌曲”。这些情况体现在《红楼梦》中，就是《红楼梦》中涉及到的戏曲有《长生殿》、《西厢记》、《牡丹亭》、《琵琶记》、《续琵琶》、《满床笏》、《西游记》等四十余种，涉及戏曲种类有昆曲、弋阳腔、梆子腔、宋元杂剧、南戏等等，反映出当时戏曲的繁荣景象。《红楼梦》中众多人物的乐感与当时浓厚的戏曲音乐氛围有密切的关系。

曹雪芹时代的器乐也非常繁荣，新出现了四胡、京胡、板胡等乐器，各地的器乐合奏形式有很多，如“陕西鼓乐”（流行于陕西何家营、西安等地。今存可信的年代最早的工尺谱本为雍正九年——1731年抄本）、“北京寺院管乐”（以北京智化寺为传授中心，拥有一百几十个曲调，经常用七八个以至十几个组成套曲）、“山西八大套”、“冀中管乐”、“十番鼓”、“十番锣鼓”、“弦索十三套”等。①

从家庭环境看，曹雪芹家庭中的音乐氛围也是十分浓厚的。曹雪芹的父、祖几辈人在南京任江宁织造60年，其祖父曹寅有很高的文学修养，主持编撰过许多诗集、文集，在江南文坛享有盛誉。“在繁盛的清代诗坛上，曹寅的诗有一定的地位。曹寅对自己文学作品的总评是：‘曲第一，词次之，诗又次之。’认为自己的词曲成就在诗之上，最得意的是作为通俗文学的曲。曹寅是位精通音律并组织有家庭小戏班的剧作家。现今知道，他所作的剧本有《北红拂记》、《续琵琶记》、《太平乐事》、《虎口馀生》四种。《续琵琶记》是演蔡文姬的故事，其中把曹操塑造成有智谋、有魄力、思贤爱才的正面形象。这是中国戏曲小说中第一个正面的曹操形象，也是对文学艺术中把曹操当作‘奸雄’的正统观念的真正突破。《太平乐事》是表演京师上元灯节盛况的长达十折的杂剧。”② 从这里可以看到曹寅不仅很有文学才能，而且还是一位很有创见的戏剧作家。

① 参阅杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社1981年2月第1版，第987—998页。

② 冯其庸、李广柏：《红楼梦概论》，北京：北京图书馆出版社2002年10月第1版，第11页。

图 69　曹寅《太平乐事》书影

曹寅自己养有家班优伶，这是许多研究者都论述过的事实。曹寅和当时剧坛上许多名流有密切交往，比如，他和当时著名的剧作家洪昇交往就很密切，洪昇曾带着自己的戏班子到曹寅家中搬演自己的剧作。“康熙四十二年，曹寅的剧本《太平乐事》脱

稿，又请洪昇为作序文，刊于卷首。康熙四十三年，曹寅邀请洪昇到江宁，集南北名流演《长生殿》，一时传为盛事。”① 这一次盛大的演出长达三昼夜，无怪乎“一时传为盛事”。另外，曹寅《楝亭集》卷七记载着一次家乐活动及唱“啰哩嗹”趣事：

太平樂事題詞
昔漢代始立樂府有景星齊房天馬赤雁等曲承
豳風之緒餘歌咏太平遠被重譯貢琛獻贄無不
聞風嚮化則樂之感人深且遠矣後世衍爲歌行
截爲斷句再變而填詞遞降而散曲加以賓白演
以排場成雜劇傳奇雖與古樂分途然其紀風俗
頌熙皥同一意也金元以來院本特盛明代所纂
雍熙樂府多張御筵歌唱不無猥雜金陵陳大聲
點綴昇平考據逸事亦瑣褻不雅觀柳山先生出
使江左公餘多暇含風咀雅酌古準今撰太平樂

图 70　曹寅撰《太平乐事》洪昇题词

① 冯其庸、李广柏：《红楼梦概论》，北京：北京图书馆出版社 2002 年 10 月第 1 版，第 14 页。

續琵琶上卷目録

第一齣　開場
第二齣　述志
第三齣　却聘
第四齣　議立
第五齣　别女
第六齣　歃血
第七齣　斬雄
第八齣　報子
第九齣　大戰
第十齣　奪寶
第十一齣　謀卓
第十二齣　仙警
第十三齣　誅卓
第十四齣　陷獄
第十五齣　探獄
第十六齣　請骨
第十七齣　起寇
第十八齣　起兵
第十九齣　被擄
第二十齣　陷京

图 71　曹寅《续琵琶》目录

辛卯孟冬四日，金氏甥携许镇帅家伶见过，闽乐也，阖座塞然，胡庐而已。至双文烧香，曲闻有啰哩嗹句。记董解元西厢曾有之，问之良然，为之哄堂。老子不独解禽言，兼通蛇语矣。漫识一绝句：一拍么弦一和缠，舞余无复扫花钿。团郎漫纵哄堂笑，摘耳犹闻啰哩嗹①。

① ［清］曹寅：《楝亭集》，上海：上海古籍出版社 1978 年影印版，第 337 页。

續琵琶上卷

第一齣 開場

【西江月】千古是非誰定 人情顛倒堪嗟 琵琶不是這琵琶 到底有關風化 搥破一羣腰鼓 重彈幾拍胡笳 茫茫白草捲黃沙 洒酒昭君塚下

没意忠中郎續漢史 捹肉奔司徒多一死 好修名老操假粧喬 包羞恥寡女存宗祀

來者董祀

图 72　曹寅《续琵琶》第一出书影

曹寅本人的音乐修养从他的诗文中可以看出是很高的，他的诗集《楝亭集》中有很多他和当时音乐家有交往的资料，也有他自己弹琴唱歌的材料。比如其中有《诸敏庵弹平调琵琶，手法特妙，无和之者，感赋长句》一首；在《高鹤修琴友索赠时寓僧楼即事戏之》一诗中有“雅识吴音妙，微风缥缈间。客床闲绿绮，僧榻看银山”诗句，其中提及的“吴音”应为当时流行的昆曲唱法，“绿绮”则是历史名琴；在《西轩》诗中，描述自己在病中“苦难一事贻儿笑，上口清晨诵乐书”的情景；《雨

中牡丹》有“十日笙歌兴剧阑，残枝仍耐雨中看”诗句；在《题朱赤霞画对牛弹琴图》中，有“麻姑海上栽黄竹，成连改制无声曲”等句；在《元宵醉后作》，“梅花隔座月来迟，愁里闻歌是别离。无奈冰弦声欲断，春风吹面酒醒时”①。其他如踏歌、闻笛、听琴等难以胜数。其中出现的“冰弦”、“笙歌”、“对牛弹琴”等词汇还被曹雪芹写进了《红楼梦》中。

及萊花開赤欄畹晚添春漲皷角頻疑小隊來
三月九日田梅岑攜二家詩見訪集後陶
寓齋梅岑有作和之兼傷雪帆
酒面漚吹曉上塵雲霞勢合眼前人寒分白曉黃
昏雨老看吳頭楚尾春關塞招魂埋宿草江湖餘
潤泛枯蘋雪帆殁傳君營其喪揚州太守憐才舊生死論交
誼獨真
高鶴修琴友索贈時寓僧樓即事戲之
雅識吳音妙微風縹緲間客牀聞綠綺僧榻看銀
山龍樹身多幻鶯摩鬢早斑無由破岑寂邂逅一

图73　曹寅《楝亭集》书影

① 以上提及各诗均见曹寅撰《楝亭集》，可分别参阅上海古籍出版社1978年影印版《楝亭集》第143、135、152、121、238、405页。

辛卯孟冬四日金氏甥攜許鎮帥家伶見
過聞樂也聞坐塞默胡盧而已至雙文
燒香曲聞有囉哩嗹句記董解元西廂
曾有之問之良然爲之哄堂老子不獨
解禽言兼通蛇語矣漫識一絕句
一拍幺弦一和聲舞餘無復掃花鈿囝郎漫縱哄
堂笑摘耳猶聞囉哩嗹
眞州西軒行藥念儉三病書此代問時將
歸金陵
鬬茗軒前鬬藥苗支離愁問長卿痟山荒五稏過

图 74　曹寅《楝亭集》书影

曹寅是清代著名的藏书家，他兴趣广泛，又以制曲闻名遐迩，所藏图书中音乐类的图书数量不少。据笔者从《辽海丛书·楝亭书目》中粗略查找，除了大量的包含音乐内容的综合性图书外（如各正史中的有关乐的部分、《艺文类聚》等等），在“乐”、“乐补遗”、“杂部”、“诗集”、“曲”等部类之中与音乐关系密切相关的书籍有很多，如：

1. 乐[①]

《郑世子乐书》，内府版，明郑世子朱载堉序撰，四函四十册。

《苑洛志乐》，旧本，明韩邦奇序著，二十卷，二函二十册。

《文庙乐书》，明训导武位中著，八卷，八册。

《大乐律吕元声》，明莆田李文利著，六卷，月湖杨廉序，二册。

《乐经元义》，明南宫微山刘濂序著，八卷，二册。

《乐统博稽》，明岷峨逸史胡安世著，六卷，二册。

《律吕图说》，明渭野王建常序纂，二卷，一册。

《乐书内编》，本朝昆陵张选猷序纂，二十卷，一函四册。

《徽言秘旨》，本朝山阴尹尔韬序辑，一函五册。

《高丽史乐志》，抄本，郑麟趾奉敕修，二卷，一册。

2. 乐补遗

《乐府杂录》，唐段安节序撰，一卷，一册。

《羯鼓录》，唐婺州刺史南卓撰，一卷。

《乐典》，明南海黄佐撰，一卷。

《太古遗音》，明金陵杨抡辑，四卷，二册。

《伯牙心法》，明杨抡辑，一卷，二册。

3. 杂部[②]

《琴史》，宋朱长文序著，六卷，一册。

《牡丹亭牌谱》，本朝闺秀古虞陈兰修集，一卷。

4. 诗集[③]

《古乐府》，元豫章左克明编，十卷，自序，一函四册。

《郭茂倩乐府选》，元永嘉李孝光序，一百卷，二函十册。

《古乐苑》，明梅鼎祚补正，五十二卷，附衍录四卷，十册。

《乐圃余稿》，抄本，宋秘书朱长文著，十卷，二册。

---

① 金毓绂主编：《辽海丛书·楝亭书目》第四册，辽海书社1985年影印，2629页。版本、著者、卷册数说明等为原书小字注，照录。下同。

② 同上，第2666页。

③ 同上，前三种见第2670页，后二种见第2678页。

5. 词①

《乐府补题》，抄本，宋遗民著，一册。

《醉翁琴趣》，抄本，宋庐陵欧阳修著，六卷，一函二册。

《东坡乐府》，抄本，宋梅山苏轼著，二卷，括苍叶辰序，一册。

《淮海琴趣》，抄本，宋学士秦观著，三卷，一册。

《山谷琴趣》，抄本，宋南昌黄庭坚著，三卷，一册。

《无咎琴趣》，抄本，宋庐陵欧阳修著，六卷，一册。

6. 词类附

《乐府指迷》，抄本，宋西秦张炎著，一卷。

7. 曲②

《乐府雅词》，抄本，宋温陵曾慥序，五卷，一函四册。

《张小山叶儿乐府》，抄本，元庆元张可久著，一卷，章邱李开先编，一册。

《太平乐府》，抄本，青城杨朝英集，八卷，一函四册。

《陶情乐府》，明西蜀杨慎著，四卷，一册。

《碧山乐府》，明□杜王九思著，一卷，武功康海序，一册。

《雍熙乐府》，明苍岩郭□辑，二十卷，二函二十册。

《九宫谱》，明吴江沈璟辑，嘉定吴尚质补，二十六卷，八册。

《元人百种》，明下若里人臧晋叔序辑，四函五十册。

《词林摘艳》，内府本，明无名氏序辑，一函十册。

《彩笔情词》，明张栩序选，六卷，二册。

《西游记》，抄本，元吴昌龄著，六卷，一函二册。

《西厢记》，元王实甫编，二卷，一册。

《古本西厢记》，明山阴徐渭解，会稽王冀德序注，六卷，六册。

《四词宗合刻》，明汪庭讷序辑，八册。

---

① 同上，第2686—2687页。

② 同上，第2686—2688页。

《古今名剧》，明孟称舜著，四卷，陈洪绶评点，二册。

《玉茗堂四种传奇》，明临川汤显祖序著，二函八册。

《北红拂》，套版，明凌初成序著，附顺倒因缘，三册。

《北雅》，明涵庐子编，三卷，具区冯梦祯序，二册。

《北曲谱》，一册。

《清明曲》，明华亭陈继儒著，一卷，一册。

8. 附

《录鬼簿》，抄本，元古汴钟嗣成序著，二卷，所录皆元名人能词而已故者，一册。

这是一份包罗万象的音乐藏书单。笔者不厌其烦地列举这些书名，一方面我们可以从中看到曹寅所藏的音乐书籍之丰，另一方面可以推知家庭环境对曹雪芹产生的影响，同时还可以与今天进行对照，看看他的音乐书籍和今天音乐家书架上的书目有何不同。这一个音乐藏书单，如今的许多图书馆都无法和它相比，当代很多音乐家可能连其中的一本都没有看过。通过对比，我们不难发现，二百年前后中国的音乐生活从内容到形式都已发生深刻的变化，我们说这期间有一次重大的音乐文化断层，我想可能不会有人不赞同吧。

曹雪芹生活在如此深厚的传统音乐文化氛围之中，诗文书画俱佳的同时对音乐非常热爱，并具有很高的音乐修养，那是再自然不过的了。

值得注意的还有，《元人百种》、《古乐府》等书目都写进了《红楼梦》之中。第42回薛宝钗说小的时候看过《元人百种》；第81回贾宝玉看的书是《古乐府》，其中有曹孟德“对酒当歌，人生几何”诗句；第45回林黛玉还看过《乐府杂稿》，其中有《秋闺怨》、《别离怨》等词。曹寅诗中的冰弦、笙歌、对牛弹琴等词汇也在《红楼梦》里出现过。这绝不是巧合，而是《红楼梦》的创作受到家庭影响的必然结果。

第三节　曹雪芹的音乐修养对《红楼梦》创作的影响

曹雪芹所具备的较高的音乐修养对创作《红楼梦》有很大的影响。贾宝玉、林黛玉、妙玉、贾母、蒋玉菡、柳湘莲、芳官等人的音乐感觉，表达了曹雪芹音乐趣味的不同侧面。良好的“乐感”，是这些人物的一个很突出的共性特点，这也是引起曹雪芹感情共鸣的一个契合点。探讨曹雪芹的音乐修养以及音乐对他的文学创作的影响，对深刻理解《红楼梦》所展现的丰富文化内涵，具有非常重要的意义。

曹雪芹的音乐修养对《红楼梦》创作的影响具体体现在音乐艺术在《红楼梦》一书中的表现功能、地位和作用上。以下通过探讨音乐在《红楼梦》中的表现作用，来透视曹雪芹的音乐修养对《红楼梦》创作所产生的巨大影响。

由于不同形式的音乐活动具有一定的特殊性，作用也有所不同，全面了解音乐活动在《红楼梦》中的作用，对深刻理解它的精神内涵具有重要意义。戏曲描写在《红楼梦》故事情节发展上具有十分重要的作用，前辈学者已多有论及，本文不再赘述。以下从歌唱和器乐两个方面来探讨音乐活动在《红楼梦》中的表现作用。

一、歌唱的表现功能

《红楼梦》中的歌唱是它的重要组成部分，由于有诗词歌赋的大量存在，使得《红楼梦》“文备众体”而迥异于各种同类作品，品格得以升华，也因此达到了后人难以企及的艺术高度。可以设想，如果把《红楼梦》中的这些歌诗活动剥离出去，那会对它产生多大的影响？可以说没有这些歌、诗的存在，就不成其为《红楼梦》！

《红楼梦》中的歌唱所起到的具体作用，我们可以从以下几个方面来分析：

1. 抒发强烈情感

歌唱是人类用来表达强烈情感的一种艺术手段。《毛诗·序》说："诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。"①《乐记·师乙篇》也有类似的说法："故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。"表达虽略有不同，但都把歌唱看作是对自然语言表达情感不足的超越与升华，是为了表达较为强烈情感活动时的一种自然行为。歌唱是对语言表达情感不足的补充，是人类表达强烈情感的自然选择。歌唱复合了多种审美因素，具有较强的艺术感染力。除了音乐旋律自身的韵律美感，还有诗词曲赋的文学美的因素，甚至当歌曲具体的演唱形式随着时间的流逝淹没在历史的长河之后，歌词还能独立存在，并且同样具有可歌可泣的永恒魅力和不可磨灭的巨大价值。

《红楼梦》中的歌唱都是浓烈情感活动的产物，既表达了书中人物的思想感情，也是曹雪芹内心情感体验的结晶。第23回林黛玉路过梨香院，听《皂罗袍》听得"心痛神痴，眼中落泪"；第27回贾宝玉听林黛玉哭唱《葬花吟》，"恸倒山坡之上"、"不觉痴倒"、"心碎肠断"；第93回蒋玉菡唱《占花魁》，竟把宝玉的"神魂都唱了进去了"，等等，无不伴随着强烈的感情活动。其他一些感时伤景的吟唱也大抵如此。

语言的尽头是音乐，此景此情，唯有用歌唱才能表达内心情感，不可不歌，不能不歌，更是不可无歌。

2. 塑造人物形象

《红楼梦》中的诗词历来以生动形象、口吻贴切著称，各种诗作均和人物身份、文化修养吻合，所谓"按头制帽"是也。

---

① ［汉］郑氏笺，［唐］陆德明音义，孔颖达疏：《毛诗注疏》卷一。

《红楼梦》中的歌唱没有游离于人物塑造这个中心，而是和人物形象密切相关。可以肯定地说，假如没有林黛玉这个人物，《红楼梦》会黯然失色；假如没有《葬花吟》，林黛玉也会因此失却许多光泽。《葬花吟》与林黛玉，林黛玉与《红楼梦》是不可分割的有机整体。《葬花吟》这首歌，活脱脱地把一个爱美多情、伤感多愁、脱俗清高、才华横溢的林黛玉勾勒出来，鲜明形象跃然纸上。只有林黛玉才能唱出《葬花吟》，也只有贾宝玉才有心心相印、"不觉痴倒"的独特、深刻感受。脂批也指出："开生面，立新场，是书多多矣。惟此回处生更新，非颦儿断无是佳吟，非石兄断无是情聆。"（甲戌本眉批，庚辰本略同）通过这首歌，同时塑造了歌者和听者林黛玉、贾宝玉的鲜活人物形象。

第28回，同是饮酒唱俚曲，锦香院妓女云儿、贾宝玉、冯紫英、蒋玉菡、薛蟠各人的性格、修养、志趣，都体现在歌曲之中了。妓女唱"肉儿小心肝，我不开了你怎么钻"，打情骂俏；贾宝玉唱"滴不尽相思血泪抛红豆"，寄托相思；冯紫英唱"你是刁钻古怪鬼灵精"，略露纨绔浅薄；蒋玉菡唱"度青春，年正小，配鸾凤，真也着"，初显情种风姿；薛蟠唱"蚊子哼哼"、"苍蝇嗡嗡"，粗鄙难耐。层次分明，歌符其实，了无差错。古人云"唯乐不可以为伪"，信然。

刻画人物，妙到毫颠，如此精细，非巨擘，谁能为此！

3. 描摹生活状态

在各种音乐艺术门类之中，歌唱是一种最为方便、最为自然的艺术活动，歌唱的"乐器"就是随身携带的嗓子，有副好嗓子就可以引吭高歌、一展风采了，即便嗓子不好，低吟浅唱也足以自娱自乐。故而，歌唱不拘场地、器材，人人皆可。

《红楼梦》中的公子小姐，僧道闲人，丫环仆从，歌女乐伎，人人可以唱歌；节日庆典、聚会宴饮、观赏游园、友人唱和都有歌唱内容；歌台舞榭、路途街头、闺阁绣房、雪地原野、宫观寺庙、园林亭阁，都可以成为歌唱活动的场所。

清代民间俗曲、曲艺、戏曲演唱随处可见，生活中的演戏、唱曲，本来如此。甲戌本第5回贾宝玉在"太虚幻境"中观看

歌舞戏曲，脂批在警幻仙子说“若不先阅其稿，后听其歌，翻成嚼蜡矣”处写道：“警幻是个极会看戏人。近之大老观戏，必先翻阅脚本，目睹其词，彼听彼歌，却从警幻处学来。”庚辰本第36回回前总批有“梨香院是明写大家蓄戏，不免奸淫之陋，可不慎哉，慎哉！”庚辰本第19回写宁府演戏，脂批在“锣鼓喊叫之声远闻巷外”处写道：

形容克剥之至，弋阳腔能事毕矣！阅至此，则有如耳内喧哗，目中离乱。后文至隔墙闻“袅晴丝”数曲，则有如魂随笛转，魄逐歌销。形容一事，一事毕真，石头是第一能手矣。

这些都表明，《红楼梦》书中对歌舞、戏曲的描写是以当时社会音乐活动现实为基础的，是对当时音乐生活的真实描摹。

二、器乐的表现功能

器乐曲的综合性不如戏曲和歌唱，属于所谓的“纯音乐”范畴，它的作用似乎不如戏曲那么引人注目，过去没有引起注意，但它的作用也是非常独特的，某种程度上来说，也是不可替代的，也是不容忽视的。

1. 丰富《红楼梦》的艺术表现手段，提高艺术表现力。

由于有很多迷人的音乐描写，大大丰富了《红楼梦》的艺术表现力，增强了《红楼梦》的艺术感染力。例如第76回对笛子独奏的描写：

只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除……（76·1082）

以及第5回十二舞女表演大型歌舞套曲《红楼梦曲》时

“轻敲檀板，款按银筝”等等鲜明、生动的音乐描写，极大地丰富了作品的艺术表现手段，增强了作品的艺术感染力。

2. 展现当时的乐器及器乐活动的真实情况和发展水平。

《红楼梦》中使用的乐器，如琴、笛、箫以及“黑漆铜钉的花腔令鼓”等，是在中国历史上流传久远、在清代有广泛应用、有较成熟的演奏技艺的乐器。比如《红楼梦》第54回中有一段“女先儿”精彩的鼓独奏描写：

> 或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。(54·764)

这一段鼓乐独奏描写变化多端，丰富多彩，表现出了鼓乐演奏的高超技巧。其他如琴乐、笛乐等，均是当时器乐状况的真实摹写。

3. 渲染气氛，为整个故事的叙述作情感铺垫。

例如第76回贾母与众人赏月、品乐：“只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来。众人彼此都不禁有凄凉寂寞之意”，这一段音乐描写不仅很好地为本回林黛玉、史湘云听乐有感而联诗，并赋出“寒塘渡鹤影，冷月葬花魂”这妙绝但“太颓废”（湘云评语）的诗句作了很好的情绪铺垫，而且为紧接着的第77回晴雯之死，芳官、蕊官等被迫出家以及后来的抄家，作了情绪上的铺垫和准备。

4. 通过人物对音乐的态度、音乐欣赏趣味，塑造人物形象。

例如：第86、87回黛玉和宝钗的诗，弹琴、谱曲，“也赋四章，翻入琴谱，可弹可歌”，“又将琴谱翻出，借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵”，“将自己带来的短琴拿出，调上弦，又操演了指法抚了一番，夜已深了”。宝玉、妙玉听黛玉弹琴、唱歌，“听得叮咚之声”，“甚觉音调清切”，黛玉低吟琴歌四叠：

"侵"字韵第一叠,"阳"字韵第二叠。黛玉"忽作变徵之声","音韵可裂金石"。妙玉认为"君弦太高","与无射律不配""太过"、"恐不能持久"。这里的林黛玉抚琴,妙玉听琴"知音",就表现了她们高雅的音乐情趣、与众不同的品格和丰富的内心世界,对人物塑造起到了很好的作用。

5. 传递语言无法传递的信息,为情节发展、结局提前作某种暗示。

众所周知,《红楼梦》中的许多戏曲剧目有预示故事情节、人物结局的作用。如第 17、18 回元妃省亲所点的四出戏,脂批说:"《一捧雪》中伏贾家败"、"《长生殿》中伏元妃死"、"《邯郸梦》中伏甄宝玉送玉"、"《牡丹亭》中伏黛玉死"(列藏本,诸本文字略同)。

笔者以为,《红楼梦》中的器乐曲也有预示情节的功能,只不过由于音乐的自身特点,显得更加隐晦、难以捉摸。

第 76 回夜静月明、桂花荫下发出的"呜呜咽咽,袅袅悠悠"的一缕"凄凉"笛音,营造出一种无法用语言传递的悲凉气氛,预示着一连串不幸事件的到来;第 87 回林黛玉演奏古琴时"忽作变徵之声"、"音韵可裂金石",用音乐表达出内心激荡的情感,传递出无法用语言传递的内心郁结和愤懑之情;而琴弦崩断,则隐隐暗示了林黛玉寿命不永、香消玉殒的夭亡结局。

一般认为第 54 回以后不幸事件接踵而至,是《红楼梦》一个很大的转折,笔者认为第 54 回"女先儿"击鼓的"或紧或慢,或如残漏之滴,或如迸豆之疾,或如惊马之乱驰,或如疾电之光而忽暗",展示"女先儿"高超演奏技艺的同时,与世事纷乱复杂、变幻无常,甚至后来抄家之后的树倒猢狲散局面,有某种契合关系,亦有某种暗示作用。这些朦胧隐约的信息,用本身就比较含蓄的音乐若隐若现地传递给读者,造成似有还无的含蓄效果,那是再合适不过的了。由此亦可见曹雪芹文学创作的巧妙匠心。

音乐活动在《红楼梦》中随处可见,对情节发展、人物塑造、氛围营造均有重要的作用,是《红楼梦》故事素材的重要

组成部分占有举足轻重的地位。可以断言，离开了音乐活动的材料，《红楼梦》这部中国文学史上的巅峰之作就会大为失色，甚至故事也无法顺利展开。由此我们可以看出，之所以能够产生《红楼梦》这样的杰出著作，是与曹雪芹全面的中国传统文化修养、深厚的历史文化积淀密切相关的，这里当然包括音乐方面的素质修养。我们今天提倡素质教育，是因为我们认识到造就杰出的优秀人才，全面的文化修养是一个很重要的基础条件。曹雪芹的创作实践告诉我们，音乐应当能够在其中发挥更大的作用。这是毋庸置疑的。

第九章

《红楼梦》对中国音乐文化的反哺

如果以《红楼梦》写作结束为分界点的话，前面一段是中国传统音乐滋养《红楼梦》的过程，而其后则是《红楼梦》反哺中国音乐的过程。

一方面，《红楼梦》的创作得益于音乐艺术，从中国传统音乐文化中汲取了大量的营养。另一方面，《红楼梦》自从流传以后，就开始了对中国音乐文化的反哺，成为中国音乐取之不尽的素材库。

中国传统音乐滋养《红楼梦》的过程在《红楼梦》创作完成时已告结束，但是，《红楼梦》反哺中国音乐的过程永远也不会终止。

第一节 《红楼梦》对戏曲艺术的回报

从《红楼梦》流行以后，就不断有人取它的主要情节或片段，改编成戏曲进行演出。据现有史料，早在乾隆五十七年就有仲振奎撰《葬花》一折。仲振奎于嘉庆三年所写《红楼梦传奇》的自序中说：

> 壬子秋末，卧病都门，得《红楼梦》于枕上读之，哀宝玉之痴心，伤黛玉、晴雯之薄命，恶宝钗、袭人之阴险，而喜其书之缠绵悱恻，有手挥目送之妙也。同社刘君请为歌辞，乃成《葬花》一折。……丙辰客扬州司马李春舟先生幕中，更得《后红楼梦》而读之，大可为黛玉、晴雯吐气，因有合两书度曲之意，亦未暇为也。丁巳秋病，百馀日始能扶杖而起，珠编玉籍，概封尘网，而又孤闷无聊，遂以歌曲自娱，凡四十日而成此。①

据冯其庸、李广柏二位先生研究，“壬子”为乾隆五十七年。这一年秋天仲振奎在北京读到《红楼梦》，并写了戏曲作品《葬花》一折。嘉庆元年（丙辰）他在扬州读到《后红楼梦》。嘉庆二年（丁巳），仲振奎写成《红楼梦传奇》剧本，包括《红楼梦》和《后红楼梦》的故事，《葬花》是其中一折。嘉庆元年孔昭虔也写有一折《葬花》。除此以外，嘉庆、道光年间的《红楼梦》题材的戏曲作品还有《醒石缘》、《绛蘅秋》、《红楼梦》、《十二钗传奇》、《潇湘怨》、《怡红乐》、《红楼梦传奇》（陈仲麟撰）等等。以后京戏及各地方戏演唱《红楼梦》的就更多了。

---

① 引自冯其庸、李广柏：《红楼梦概论》，北京：北京图书馆出版社 2002 年版，第 132 页。

《红楼梦》为各种表演艺术提供了丰富的题材来源，它也借各种表演艺术得以更广泛地传播与普及。①

由此可见，《红楼梦》题材的戏曲音乐作品在《红楼梦》大规模流行以前就已经出现了。以下分几个方面作简单的梳理。

在阿英先生编纂的《红楼梦戏曲集》中，收入清代“红楼”戏曲10种：《红楼梦传奇》（仲振奎作）、《红楼梦传奇》（陈仲麟作）、《红楼梦散套》（荆石山民作）、《潇湘怨传奇》（万荣恩作）、《绛蘅秋》（吴兰征作）、《葬花》（孔昭虔作）、《红楼梦》（石韫玉作）、《红楼佳话》（周宜作）、《十二钗传奇》（朱凤森作）、《三钗梦北曲》（许鸿磐作）。这些都是早期的戏曲作品，为南北曲或南北合套作品。其中仲振奎编撰《葬花》是历史上第一个“红楼戏”，是作者在程高本刊行的次年，即乾隆五十七年写成的。

后来，编演《红楼梦》的剧目越来越多，全国各剧种几乎都有编演或移植的《红楼梦》题材的剧目。比如京剧有梅兰芳的《葬花》、《摔玉》；欧阳予倩的《黛玉葬花》、《馒头庵》、《晴雯补裘》、《黛玉焚稿》、《鸳鸯剪发》、《鸳鸯剑》、《宝蟾送酒》、《摔玉请罪》、《王熙凤大闹宁国府》；荀慧生的《红楼二尤》、《晴雯》、《香菱》、《平儿》等。这些戏都产生了比较大的影响。

地方剧种中，越剧“红楼戏”兴旺较早，影响也大，“天上掉下个林妹妹”几乎人人耳熟能详。早在20世纪40年代，袁雪芬就主演过林黛玉，尹桂芳、徐玉兰演过贾宝玉。越剧《红楼梦》优雅凄楚，哀婉动人。黄梅戏、豫剧、川剧、闽剧等等各剧种均有《红楼梦》题材的剧目，难以尽述。一粟编《红楼梦书录》在“戏曲”名目下列举了昆曲、子弟书、大鼓、莲花落、八角鼓、马头调、岭儿调、银纽丝、鼓子曲、坠子、秦腔、推子、扬州调、弹词、滩簧、越剧、福建调、湖广调、湘剧、川

① 冯其庸、李广柏：《红楼梦概论》，北京：北京图书馆出版社2002年版，第132页。

剧、四川竹琴、四川扬琴、四川清音、滇戏、桂剧、粤剧、皮簧、京剧、评剧、话剧、电影31类计348种《红楼梦》题材的戏曲、曲艺、话剧、电影作品。[①]

下面以粤剧剧种为例，看看地方戏曲中“红楼梦”题材的情形。

据光祖先生研究，粤剧“红楼”戏始于20世纪20年代，其中较有影响的有《黛玉葬花》、《宝玉哭灵》、《黛玉归天》、《大石蒲头》,《情僧偷到潇湘馆》。后者于1984年由深圳市粤剧团重新整理演出，更名《宝玉祭潇湘》。此剧移用了《大石蒲头》中“宝玉逃禅”的唱腔，经过廖了了、何非凡的不断加工演唱而流传遐迩，于40年代后期在广州曾经“一捶锣鼓”（中间不换演其他剧目）连演367场，场场爆满。何非凡的“凡腔”从此妇孺皆知。这出戏中，剧作者别出心裁，一反宝玉祭奠黛玉后出家的构思，写宝玉出家后仍难以忘情，偷回潇湘祭奠，突出了宝玉对黛玉刻骨铭心的爱，有大段情真意切的唱工。如：“锦袈裟，压不住心头恨，金梵经，招不出爱妹魂。烦恼三千削去烦更甚，禅房处处有啼痕。寺前愁听修篁啸，疑是潇湘竹雨吟；午夜梦回钟磬响，如闻妹妹抚瑶琴。花开花落日，倍忆葬花人，深种下情根，难当苦行僧。怎听得进如来佛训，每抄经文，笔重千钧！”[②] 字字情，声声泪，深切感人。另据杨钟基先生研究，香港所存《红楼梦》粤曲录音有160种，他说：“就笔者之考察，香港现存之粤曲唱片，取材于《红楼梦》之作品数量远超于取自任何古典小说者，由此可见《红楼梦》于粤剧界实居重要地位。”[③] 杨钟基先生还详细列出了这些具体的曲目、演唱者等一些细节情况，是一份宝贵的研究资料，今经简化，引述在此，以备考索。

---

① 参阅朱一玄编：《红楼梦资料汇编》，天津：南开大学出版社2001年版，第912、947页。

② 光祖：《“红楼”戏曲概述》，载《四川戏剧》1998年第6期，第36页。

③ 杨钟基：《香港所存〈红楼梦〉粤曲录音资料初探》，载《红楼梦学刊》2004年第1辑，第458页。

表11　香港存《红楼梦》粤曲录音资料简表

曲名	演唱者	撰曲者	曲名	演唱者	撰曲者
小情僧偷祭葬花坟	梁无相		幻梦证前因	何非凡、芳艳芬	冯志芬
廿年一觉红楼梦	黄少梅	蔡衍菜	水月祭金钏	何非凡	
玉钏进羹	韩江、曾惠芳		玉钏进羹	罗家宝、小飞红	
光绪皇帝梦会情僧	梁金国、缪启元		私探晴雯	林寿明、陈景瑶	
佛前忆黛玉	梁瑛		芒鞋踏破慰晴雯	黎达文、小丽红	梅天柱
芙蓉神	李宝莹、陈宝珠	芳铎	林黛玉	冼剑丽	艺悠
林黛玉之悲秋	李宝莹	庞秋华	林黛玉之焚稿	李宝莹	罗宝生
林黛玉之葬花	李宝莹	庞秋华	林黛玉之归天	李宝莹	罗宝生
林黛玉葬花	小生伦、札脚文等		长念葬花人	梁瑛、白杨	吴一啸
长念葬花人	梁瑛、李慧	吴一啸	金钏别园	楚岫云	
金钏恨	叶苑君		怡红公子悼金钏	韩江	
怡红公子悼金钏	罗家宝		怡红浊玉哭芙蓉	月儿	
夜祭白芙蓉	文千岁	风行粤曲组	香魂何处	梁瑛	
红楼二尤	李燕清、小木兰等		红楼二尤	小非凡、小红绿女	
红楼二尤	小芳艳芬		红楼二尤	黎文所、李宝莹等	潘一帆
红楼二尤	谭玉真		红楼二尤	广州粤剧团	
红楼金井梦	何非凡、吴君丽等	叶绍德	红楼梦	欧伟泉、梁碧玉等	黎宝铭

续表

曲名	演唱者	撰曲者	曲名	演唱者	撰曲者
红楼梦	黎文所、李宝莹等	韩迅	红楼梦	任剑辉、白雪仙	
红楼梦	尹光、尤韵	谭瑛	红楼梦	何非凡、李宝莹	
红楼梦之哭灵文千岁、尹飞燕		潘焯	红楼梦之试玉	文千岁、尹飞燕	潘焯
红楼梦之读西厢	李宝莹、文千岁	潘焯	红楼梦之葬花	李宝莹、文千岁	潘焯
红楼梦里情	金山女		红楼宝黛之黛玉离魂	程德芬	庐丹
红楼宝黛之情僧偷到潇湘馆	钟自强	王君如改编	红楼艳史	黎宝铭、谭笑眉	
柳湘莲与贾宝玉	文千岁、陈小汉	陈锦荣	恨锁红楼	伍木兰	
哭潇湘	申风、梁韵		访晴雯	江绮媚、庐励君	劳铎
祭芙蓉	文千岁	梁思行	祭芙蓉	伍永佳	
祭潇湘	冼干池		祭潇湘	阮兆辉	
偷祭潇湘馆	文千岁	梁思行	情试贾宝玉	陈徽韩、简明	丽歌
偷祭潇湘馆	何家光		偷祭潇湘馆	吕玉郎	
泪洒潇湘	赵兰芳		软语慰痴颦	白玉堂、关影怜	
情僧（一卷）	新马师曾、梁素琴		情僧（二卷）	何非凡、谭玉真	
情僧（三卷）	梁无相、梁素琴		情僧夜吊白芙蓉	小非凡、小芳艳芬	
情僧思凡	梁丽		情僧怨婚	小非凡	
情僧访艳	徐柳仙		情僧夜访潇湘馆	何非凡、吴君丽	
情僧梦会潇湘馆	黎文所、李宝莹	潘一帆	情僧偷到潇湘馆	何非凡、崔妙芝	黎宝铭梁山人
情僧偷到潇湘馆	冯刚毅、郑秋怡	陈冠卿	情僧偷到潇湘馆	廖了了	

续表

曲名	演唱者	撰曲者	曲名	演唱者	撰曲者
情僧偷到潇湘馆	何非凡		情僧偷到潇湘馆	钟云山	
情僧偷到潇湘馆	钟自强		情僧偷到潇湘馆	何非凡	
情僧偷到潇湘馆之夜祭	伍秀芳、伍艳红	伍秀芳	情僧偷到潇湘馆之葬花	伍秀芳、伍艳红	伍秀芳
情僧梦会潇湘馆	文千岁、梁爱妮		晴雯别园	钟德	
晴雯补裘	小晴雯		晴雯补裘	庐筱萍	
晴雯补裘	陈笑风、李艳香		晴雯补裘	文千岁、吴美英	
晴雯撕扇	任剑辉、红线女		黛玉归天	林小群	
晴雯赠甲	冼干池、苏州女		意绵绵静日玉生香	廖了了、梁淑卿	
新夜吊白芙蓉	梁无相		新红楼梦	新何非凡、小芳艳芬	
新黛玉葬花	庐少萍	劳铎	新黛玉归天	庐筱萍	上官云
新黛玉归天	攸韵		新宝玉哭潇湘	徐柳仙	潘一帆
贾宝玉幻游太虚	薛觉行、陈非侬		贾宝玉夜雨访晴雯	靳永棠、梁玉卿	
宝玉夜祭芙蓉神	关佩英	吴一啸	黛玉悲秋	罗罗	
黛玉焚诗	冼剑丽	潘一帆	黛玉焚稿	楚岫云	
黛玉焚稿	冼剑丽		黛玉诉琴	严淑芳	谭家宝 庐筱萍
黛玉魂归会情僧	梅萍、郑碧影		黛玉魂归离恨天	李宝莹	吴一啸

续表

曲名	演唱者	撰曲者	曲名	演唱者	撰曲者
黛玉葬花	冼剑丽、林家声		黛玉葬花	冼剑丽	
黛玉葬花	谭咏秋、陈雪艳	米顶鹤	黛玉葬花词	冯玉玲	
黛玉葬花	庐筱萍	劳铎	黛玉归天	林小群	陈冠卿
黛玉归天	张琼仙		黛玉归天	张玉京	
黛玉归天	白雪仙		黛玉离魂	程德芬	
潇湘夜雨	张琼仙		潇湘夜雨	张玉京	
潇湘夜雨	谭佩仪		潇湘夜雨	吴君丽	吴文成
潇湘琴怨	张玉京		潇湘琴怨	吕文成	
潇湘琴怨	吕红		潇湘琴怨	袁雪珍	
潇湘恨影	少芳		潇湘梦	冼剑丽	
潇湘梦	张惠芳		潇湘馆里香魂断	任凤仪	
潇湘寒雨独悲秋	李少芳		潇湘怀旧	白杨	
宝玉成婚	罗文	黄霑	宝玉被擒	新马师曾、谭秀芳	
宝玉哭晴雯	陈笑风	陈冠卿	宝玉哭晴雯	文千岁	梁思行
宝玉哭晴雯	新马师曾、钟丽蓉等		宝玉哭晴雯	新马师曾、钟丽蓉等	潘一帆
宝玉哭晴雯	韩江		宝玉哭晴雯—祭芙蓉	陈笑风	
宝玉哭灵	亚杞		宝玉哭灵	朱次伯	
宝玉哭灵	朱秀英	叶绍德	宝玉哭灵	曾润心	
宝玉哭潇湘	冼干池		宝玉怨婚	朱次伯	
宝玉怨婚	曾润心		宝玉怨婚	徐柳仙	
宝玉怨婚	燕燕		宝玉怨婚	林家声	
宝玉怨婚	何非凡		宝玉逃禅	钟自强	黎紫君
宝玉逃禅	何非凡、崔妙芝		宝玉祭芙蓉	申风、苏薇	

续表

曲名	演唱者	撰曲者	曲名	演唱者	撰曲者
宝玉祭晴雯	梁天雁	梁天雁	宝玉访香环	何非凡、吴君丽	
宝玉访晴雯	陈笑风		玉恋婚	亚杞	
宝钗扑蝶	吕文成		宝蟾送酒	薛觉先、陈非侬	
宝黛怜香	月儿、郭湘文		掘命王凤姐	大俊、关影怜	

第二节 《红楼梦》对曲艺艺术的反哺

曲艺编唱的《红楼梦》作品为数众多，简直就是浩如烟海。红学家胡文彬先生 1983 年编成出版《红楼梦子弟书》，书中共收集子弟书代表作品二十七篇：会玉摔玉（两回）、一入荣国府（四回）、玉香花语（两回）、双玉埋红、葬花（五回）、悲秋、椿龄画蔷、晴雯撕扇、宝钗代绣、海棠结社、二入荣国府（十二回）、议宴陈园（两回）、两宴大观园、三宣牙牌令、品茶栊翠庵、醉卧怡红院、过继巧姐儿、凤姐儿送行、湘云醉酒、芙蓉诔（六回）、遣晴雯（两回）、探雯换袄（两回）、暗雯赍恨、双玉听琴、石头记（四回）、露泪缘（十三回）、思玉戏环。①

据该书序言介绍，子弟书又称为清音子弟书，是我国满族民间曲艺，从清代乾隆年间起，到清末为止，它在北京、沈阳和东北各地盛行达一个半世纪左右。

子弟书唱本最早流传的是抄本，自乾隆年间起，北京就有专门出售抄本的百本堂，也叫百本张。张姓世代开设此行，在北京隆福寺、护国寺等店市前设摊零售。“红楼段”在子弟书中占有重要位置。1963 年在中国曲协组织的《红楼梦》鼓词演唱会上，老曲艺家白凤鸣先生说：“韩小窗的子弟书可能有一百多段。”据一粟、阿英等叙录，知其曲名者共有近四十种。本书中汇集了

① 参阅胡文彬编：《红楼梦子弟书》之目录，沈阳：春风文艺出版社 1983 年版。

二十七种（共七十回），尚缺作品是《刘姥姥初进大观园》一回、《埋红》二回、《黛玉葬花》一回、《二玉论心》二回、《探雯祭雯》二回、《焚稿》四回、《紫鹃思玉》一回、《宝钗产玉》二回、《宝晴换衣》一回、《怜玉》三回，按回（段儿）计算，总计在九十回以上，与白凤鸣先生估计基本相符。①

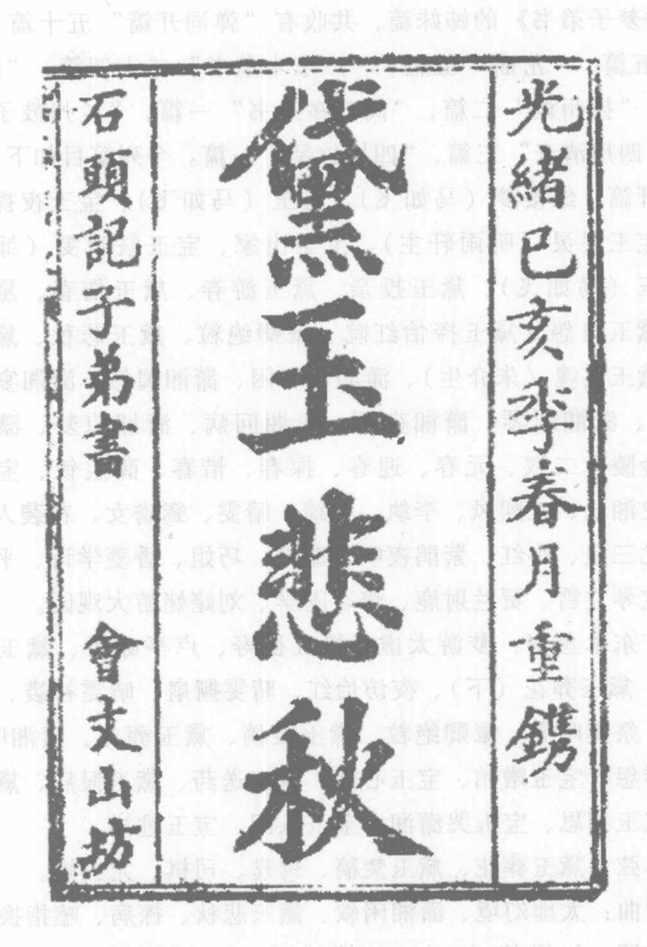

光緒己亥季春月重鐫
黛玉悲秋
石頭記子弟書
會文山房

图75 光绪年间子弟书刻本《黛玉悲秋》

① 参阅胡文彬编：《红楼梦子弟书》，耿瑛“序”，沈阳：春风文艺出版社1983年版，第2页。

胡文彬先生在本书“编后记”中说道：“这些说唱词，大都是清代嘉道以降，民间艺人们根据《红楼梦》一书中的许多感人至深的故事情节改编的唱段。”显而易见，《红楼梦》故事对子弟书的发展起到了极大的促进作用。

1985年胡文彬先生又编订出版了《红楼梦说唱集》，该书是《红楼梦子弟书》的姊妹篇，共收有“弹词开篇”五十篇，“单弦”五篇，“岔曲”五篇，“广东木鱼书”二十四篇，“时调”八篇，“扬州调”二篇，“高邮锣鼓书”一篇，“兰州鼓子”一篇，“四川清音”三篇，“四川竹琴”一篇。今列篇目如下：

开篇：红楼梦（马如飞）、宝玉（马如飞）、宝玉夜探潇湘馆、宝王哭灵（听雨轩主）、宝玉出家、宝玉祭晴雯（邹弢）、林黛玉（马如飞）、黛玉投亲、黛玉游春、黛玉伤春、黛玉思亲、黛玉自怨、黛玉探怡红院、颦卿绝粒、黛玉悲秋、黛玉葬花、黛玉离魂（朱介生）、潇湘馆春困、潇湘闺怨、潇湘宴（杨斌奎）、潇湘断琴、潇湘夜雨、潇湘问病、潇湘惊梦、潇湘红泪、金陵十二钗、元春、迎春、探春、惜春、薛宝钗、宝钗扑蝶、史湘云、王熙凤、李纨、李绮、晴雯、鸳鸯女、花袭人、妙玉、尤三姐、小红、紫鹃夜叹、麝月、巧姐、香菱学诗、平儿理妆、宝琴立雪、贾兰射鹿、焙茗闹学、刘姥姥游大观园。

广东木鱼书：梦游太虚、怡红祝寿、卢亭咏雪、黛玉葬花（上）、黛玉葬花（下）、夜访怡红、晴雯撕扇、晴雯补裘、私探晴雯、祭奠晴雯、颦卿绝粒、黛玉焚稿、黛玉葬花、潇湘听雨、潇湘琴怨、宝玉赠帕、宝玉心迷、宝钗送药、黛玉恨病、黛玉弃世、宝玉相思、宝玉哭潇湘、宝玉入闱、宝玉逃禅。

单弦：黛玉葬花、黛玉焚稿、鸳鸯、司棋、尤三姐。

岔曲：太虚幻境、潇湘闲叙、黛玉悲秋、探病、嗑指换袄。

时调：红楼梦（一）、红楼梦（二）、潇湘馆、午眠乍醒、悲秋、双玉听琴、补雀裘、哭玉。

扬州调：黛玉自叹、贾宝玉哭灵祭奠。

高邮锣鼓：黛玉自叹。

兰州鼓子：宝钗扑蝶。

四川清音：宝玉探病、悲秋、黛玉葬花。

四川竹琴：黛玉焚稿。

胡文彬先生在后记中说："近几年来，我在业余时间里留心搜集有关红学研究资料的同时，凡所遇到的《红楼梦》说唱资料，都手抄或复印下来，积之日久，便拟编成一集，公诸同好……经过将近三年的努力，今天终于从近五百余篇资料中遴选出一百篇，编成一集。"① 胡先生所搜集到的五百余篇作品已经是相当的可观，由此可见，曲艺作品中的《红楼梦》题材该是多么的广泛。

为纪念曹雪芹逝世220周年，天津市曲艺团曾举办《红楼梦》曲艺专场汇演，演唱的曲艺节目后来收入《红楼梦曲艺集》结集出版，从曲目来看，可谓琳琅满目，今列曲目如次，亦可窥豹一斑：

红楼唱真情（岔曲）、黛玉进府（河南坠子）、乱判葫芦案（乐亭大鼓）、焦大骂泼（乐亭大鼓）、凤姐弄权（西河大鼓）、元春省亲（京韵大鼓）、黛玉葬花（梅花大鼓）、宝玉探病（河南坠子）、怒打宝玉（单弦）、二进荣国府（京韵大鼓）、惜春作画（西河大鼓）、秋窗风雨夕（梅花大鼓）、贾赦夺扇（京韵大鼓）、鸳鸯剑（京韵大鼓）、鸳鸯抗婚（梅花大鼓）、抄检大观园（单弦）、祭晴雯（京韵大鼓）、双玉听琴（梅花大鼓）、傻大姐泄机（梅花大鼓）、宝玉娶亲（京韵大鼓）、红楼百科（相声）、黛玉焚稿（东北大鼓）、探春理家（东北大鼓）、黛玉赏雪（河南大调曲子）、宝玉哭灵（山东琴书）、宝玉出家（河南坠子）。②

此外，刘操南先生编纂的《红楼梦弹词开篇集》由学苑出版社于2003年5月出版，书中收集了210多篇弹词开篇曲目。

上列各书曲艺作品目录并不是红楼曲艺的全部曲目，只是其

① 胡文彬编：《红楼梦说唱集》，沈阳：春风文艺出版社1985年版，第379页。

② 参阅天津市曲艺团编：《红楼梦曲艺集》目录，沈阳：春风文艺出版社1985年版。

中的一小部分，但从中已经可以看出，《红楼梦》对丰富我国曲坛所做出的巨大贡献是难以估量的。

第三节 《红楼梦》对歌曲和器乐艺术的滋养

根据《红楼梦》素材所创作的歌曲、乐曲也有很多，下面作简要的分析。

当代作曲家根据曹雪芹原词创作的歌曲《红豆词》，是一首广为流传的优秀歌曲，很多学习音乐的学生都唱过这首歌。

全曲结构为带再现的二部曲式。第一乐段开始的两个乐句是全曲的音乐主题，上下游动的旋律，表现忐忑不安的心情，连续向下的五声性模进，表现了无限的相思惆怅。第二乐句是前句下四度的变化模仿，核心动机的向下模进使用了五次，情绪跌入谷底，显得更为压抑。后 8 小节，情绪略为激动，进一步倾诉了愁思缠绵、寝食难安，以至花容消瘦的悲惨心情。第二乐段开始的 4 小节是激情的短句，是由悲而愤的呐喊，但接下去的几声长叹似的拖腔，特别是主题的再现，又回到无可奈何的情绪之中。整首作品令人荡气回肠、愁思绵绵。

《红楼梦》题材的歌曲也有很多，红楼梦被拍成影视剧有很多版本，早期有 1924 年梅兰芳的京剧纪录片《黛玉葬花》版，1927 年复旦影片公司版《红楼梦》，1927 年孔雀影片公司版《红楼梦》，1936 年大华影片公司版《黛玉葬花》，1939 年新华影业公司版《王熙凤大闹宁国府》，1942 年上海中华联合影片公司的《红楼梦》故事片，50 年代初香港长城影片公司制作的《新红楼梦》，60 年代初上海海燕电影制片厂的越剧版《红楼梦》（王文娟、徐玉兰主演）等。在这几部《红楼梦》电影中，演员阵容最强的，要算是 1942 年在上海拍制的故事片《红楼梦》，周璇饰演林黛玉，王丹凤饰演薛宝钗，袁美云反串贾宝玉，白虹饰演王熙凤，欧阳莎菲饰演袭人，梅熹饰演贾政。这些

演员都是当时影坛大明星。

红豆词

1=C $\frac{4}{4}$

[清]曹雪芹 词
刘雪庵 曲

中速

滴不尽 相思血泪 抛 红 豆， 开不完 春柳春花 满画 楼，

睡不稳 纱窗风雨 黄 昏后， 忘不了 新 愁 与 旧 愁。

咽 不下玉粒金波 噎满 喉， 照不尽 镜 里 花 容 瘦，

展不 开眉头， 挨不 明更漏， 展不 开眉头， 挨不明更漏。

呀， 呀， 恰似 遮不住的青 山 隐 隐，

流不断的绿 水 悠 悠。 悠 悠。

图 76　歌曲《红豆词》

时间较近的则有 1986 年央视版电视连续剧《红楼梦》（陈晓旭、欧阳奋强、张莉、邓婕主演），1989 年北影版电影《红楼梦》（陶慧敏、夏钦、傅艺伟、刘晓庆主演）等。

影视《红楼梦》中有不少歌曲流传。早在 1936 年，大华影片公司拍摄的有声歌舞片《黛玉葬花》中就有《葬花》、《焚稿》、《香殒》等 7 首插曲。

1989 年北影版电影《红楼梦》中也有很多歌曲和器乐曲作品。比如，在出版号为 CNC210431600 的 CD 光盘中，就收进了

由王酩作曲，胡柄旭、张正弟指挥，中央乐团交响乐团演奏，中央乐团合唱团演唱的音乐作品12首，其中有于文华、胡晓晴、孙晓云、王涓爱担任独唱的歌曲7首：《葬花词》（于文华演唱）、《题帕》（于文华演唱）、《小曲》（孙晓云演唱）、《柳絮词》（于文华演唱）、《赏花诗》（王涓爱演唱）、《判词》（胡晓晴演唱）、《太虚幻境》（于文华演唱）；器乐曲5首：《仙乐》、《娘娘起驾》、《刘姥姥进怡红院》、《黛玉南归》、《出殡》。

在影视《红楼梦》歌曲中影响最大的无疑是王立平20世纪80年代为中央电视台拍摄的电视连续剧《红楼梦》所创作的一系列歌（乐）曲：《红楼梦曲》、《序曲》、《红豆曲》、《晴雯歌》、《聪明累》、《紫菱洲歌》、《题帕三绝》、《叹香菱》、《葬花吟》、《分骨肉》、《秋窗风雨夕》、《枉凝眉》、《好了歌》等，一时不胫而走，家喻户晓，流传至今，影响深远。

近年来，作曲家王立平先生又把电视剧《红楼梦》中的一系列作品改编成器乐形式的《红楼梦组曲》，由《叹红楼》、《晴雯曲》、《大出殡》、《刘姥姥》、《宝黛情》、《上元节》、《分骨肉》、《葬花吟》等段落组成，首首都引人入胜。

第一首《叹红楼》由细若游丝的笙引出大家熟悉的旋律，营造出悲凉、哀婉的气氛，表达出无尽的叹息。《晴雯曲》配器清淡、清新流畅，一个青春少女的形象跃然而出。《刘姥姥》小锣和三弦并用，浓郁的民间风格，刻画出刘姥姥朴实而又有几分滑稽的鲜明形象。《葬花吟》哀婉动人，二胡如泣如诉，描绘出黛玉的多愁善感和孤独无助，“天尽头，何处有香丘”的熟悉旋律，犹如爆发的呼喊，美好事物的从眼前逝去，多少悲凉，多少无奈，尽在耳边回荡。

这些音乐作品在创作过程中究竟如何受到《红楼梦》的影响，难以尽知，不过，这些创作肯定要受《红楼梦》原作的影响，则是确定无疑的。也有一些资料让我们可以比较清楚地看到创作过程中受《红楼梦》启发的情况。如：

1982年王立平接受了为电视剧《红楼梦》作曲的任务。

这是一件极富挑战的事情。整整一年半，他没有动笔。他白天上完班，晚上把自己变成一块石头，变成一绺烟，变成一片白茫茫大地，变成命运流转花飞花谢无情有情的解味者。“满腔惆怅，无限感慨。”心界终于浮起这八个字，这是悟的结果，他为整部《红楼梦》确定的音乐主题。终于下了笔。一方石碑，由远及近，一声长唳，旋彻天际，抖人心魂！无限惆怅，尽融天地，化归人心。①

1985年，王立平担任了中央电影乐团团长，每天工作结束，一回到家中，他就开始《红楼梦》音乐的创作：

回到家来一抹脸，就进入了《红楼梦》的境界中。终于写到了《葬花吟》。仿佛听见林黛玉在哭。曾经几乎所有的葬花调都在林黛玉的泪水里潮湿着。王立平也这样悲切地写。但几句之后，笔便不再迈动。只觉得少了点什么。问：曹雪芹为什么就在黛玉身上花了这么多心血？曹公为何如此地爱一个柔弱的女子？——她不应当仅仅是一个孱懦的人！转身翻开《红楼梦》。这是第几次翻读了？一行诗句，触击了王立平：“天尽头，何处有香丘？”——黛玉在问命。苍凉的叛逆之心！昂首看到天尽头者，唯有黛玉一人。她是所有无谓生死的人群中唯一一个明明白白敢于问天的人。她因此肩负了最大的痛苦。

《葬花吟》于是在一声声闷鼓沉重的敲击中，最后推出了一个强烈的撼人节奏。黛玉的泪水干透了。红学家说，这一解读，可以成就一篇论文。②

这里，王立平的身心完全进入了《红楼梦》的精神世界，

① 郑茜：《世界在歌声中听见了你——作曲家王立平印象》，载《中国民族》1996年第11期，第33页。

② 同上。

他和曹雪芹作了跨越时空的心灵对话。是曹雪芹触动了王立平的心弦，是《红楼梦》给了他无尽的创造灵感！王立平呕心沥血，历时四年，创作出的这部经典力作，1995 年入选了 20 世纪华人音乐经典。《红楼梦》音乐创作的成功在国内外引起了极大的反响，必将产生久远而深刻的影响。

王立平用心血谱就了《红楼梦》的音乐，因而也达到了难以逾越的艺术水准。王立平曾不无挑战地说："我也有过野心，很多年以后，有人再写《红楼梦》，会回头看到有一个人曾为《红楼梦》筑起过一道高墙，而跨越它并非易事"，同时又自豪地说："如果说，我一生要干几件事，那么为《红楼梦》作曲是第一件。"[①]"高墙"期待着超越，而超越"高墙"又谈何容易！

其他类型的音乐艺术也同样受到《红楼梦》的很大影响，从《红楼梦》中吸收了不少养分。比如，洞箫、二胡、竹笛等各种乐器演奏的《红楼梦》曲，合唱、独唱等各种形式的声乐演唱，交响乐体裁的《红楼梦》，以及舞剧《红楼梦》、音乐剧《红楼梦》等等，限于篇幅，不再展开。

以上涉及到如此众多的音乐曲目，不仅使我们领略琳琅满目的红楼梦题材的音乐作品，而且应该引起我们的思考：为什么《红楼梦》题材会如此多地被吸收到各种艺术形式之中？其中的深层原因是什么？这的确是一个需要深入探讨的问题。以笔者愚见，《红楼梦》的内容非常丰富，并且具有与音乐表达的某种内在契合关系。《红楼梦》诗一般的语言，本来就是源于歌唱的，拿来歌唱只不过还原了它的本来面目。这是一个最为重要的原因。换句话说，《红楼梦》本身所具有的音乐性和丰富性是它能够被各种音乐艺术所广为接纳的根本原因。

话又说回来，无论是什么原因造成的，《红楼梦》所给予音乐艺术的反哺已是有目共睹的事实，它业已成为音乐艺术创作取之不尽、用之不竭的灵感源泉。

---

① 郑茜：《世界在歌声中听见了你——作曲家王立平印象》，载《中国民族》1996 年第 11 期，第 33 页。

至于《红楼梦》对外国音乐艺术的影响，也是十分可观的，各种体裁的《红楼梦》音乐作品远渡重洋，在欧美许多国家演出，受到热烈地欢迎，产生深远、巨大的影响。一些国家还有用他们的音乐形式移植的《红楼梦》题材的音乐作品，比如有朝鲜国立艺术剧院移植的大型唱剧《红楼梦》，等等。可见，《红楼梦》早已走出国门，对世界音乐文化做出了重要贡献。

中国传统音乐滋养《红楼梦》的过程在《红楼梦》创作完成时已告结束，但是，《红楼梦》反哺中国音乐文化的过程永远也不会终止。

结语

鲁迅先生说《红楼梦》："谁是作者和续者姑且不论，单是命意，就因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……"①。本书要探讨的是"音乐家眼中《红楼梦》是什么样子的"这一核心命题。当然，《红楼梦》在不同的音乐家眼中也绝对不会只是同一种形貌，也会呈现出由表及里、由浅入深的不同层次。

从表层来讲，首先引起注意的是书中丰富多姿的音乐活动，其次则是具有音乐韵律的诗一样的文学语言。这些都是显而易见的，无需展开论述。

再进一层看，引起注意的则是通过音乐活动所透露出来的人物性格信息以及音乐活动对故事情节展开的推动作用。比如，贾母的看戏、听书、品笛等一系列音乐欣赏与评鉴，都和贾母独特的人生阅历、人物身份、品格趣味密不可分，显示出她身上所独有的沧桑感和立体性。林黛玉弹琴、唱《葬花吟》，贾宝玉唱《红豆词》，妙玉对黛玉弹琴的评价，都为塑造立体、丰满的人物形象、吐露人物内心真情起到了非常重要的作用。《乐记》说"唯乐不可以为伪"，贾珍听弋阳腔"倏尔神鬼乱出，忽又妖魔

① 鲁迅：《集外集拾遗补编·〈绛洞花主〉小引》，载《鲁迅全集》第八卷，北京：人民文学出版社 1981 年版，转引自《王国维、蔡元培、鲁迅点评红楼梦》，北京：团结出版社 2004 年版，第 143 页。

毕露，甚至于扬幡过会，号佛行香，锣鼓喊叫之声远闻巷外”、薛蟠唱“哼哼韵”等等，也把他们的人格、趣味清楚无疑地展现在读者面前。“双玉读曲”、“双玉听琴”、“西厢记妙词通戏语”、“牡丹亭艳曲警芳心”、“击鼓传花”，等等一些和音乐活动密切相关的故事片段，都是人们津津乐道的著名情节，是为《红楼梦》增光溢彩的道道亮色。

如果再进一步思考的话，我们还可以发现《红楼梦》表现手法和音乐本质的联系。这体现在以下几个主要方面：

1. 时间性和节奏感

众所周知，音乐是时间的艺术，不管有多少乐思，音乐必须在特定的时间中展开。音的时值、音乐节奏、乐句、乐段、乐章等都具有时间性，都必须占有时间。从头至尾展读《红楼梦》，各种情节在时间中渐次展开，由此而形成的各种程度的疏与密、张与弛、松与紧、快与慢、强与弱、明与暗的节奏感、韵律感，和音乐的感觉在本质上是相通的。

2. 复调性

音乐中的复调，是指同时展开的几个既相互联系又相互独立的旋律，两个、三个甚至多个。这些旋律之间具有一定的独立性、完整性，可以自成曲调，同时，它们又按照一定的规则组织起来，局部上，音与音之间形成符合一定规则的和声音响，总体上，各旋律线条之间形成一个互相关联、疏密相间、互相配合的有机的音乐织体。

《红楼梦》是由多个主题交织构成的小说，宝黛爱情、四大家族兴衰、石头、僧道、甄家贾家，以及书中各人心中的思维、各人眼中的观察、各个角度的描摹，等等，许多线索各自独立完整、又相互交织发展，同时，在时间的推移中同步结合、有序展开，这就是使得《红楼梦》的表现手法不是单旋律的一支曲调，而是具有多旋律的复调织体特征。

袁行霈在《中国文学史》中指出：“曹雪芹比较彻底地突破了中国古代小说单线结构的方式，采取了多条线索齐头并进、交相连结又互相制约的网状结构……《红楼梦》众多的人物与事

件都组织在这个宏大的结构中，互相影响，互相制约，筋络连接，纵横交错，层次分明，有条不紊，它像用千条万条彩线织起来的一幅五光十色的巨锦，天衣无缝，浑然天成，既像生活本身那样丰繁复杂，真实自然，又笼罩着一层真真假假、实实幻幻的神秘的面纱。”①

笔者认为，不管《红楼梦》发展的线索有多少条，不管其交织的手法有多复杂，也只能是一条主线和多条副线交织推进的演进方式，这就像是复调音乐，多个曲调同时结合，主旋律与副旋律互相映衬，共同发展。不过，如同在复调音乐中的旋律情况相似，主旋律与副旋律的地位并不是僵死不变的，它们时常会相互转化，时隐时显，相映成趣，《红楼梦》中的主旋律、副旋律也是扑朔迷离，有时甚至是难分主次的。

西方文艺理论中有“复调小说”一说，这毫无疑问是借用了音乐的术语和表现手法。前苏联文艺学家巴赫金（M. M. Bakhtin）首次将复调理论用于小说评论。他认为在单旋律小说中只有一个声音，即作者的声音，作者是全知全能的“上帝”；而在复调小说中，有很多各自独立的声音，存在许多复调性的思维。《红楼梦》没有在理论上标榜过自己是“复调小说”，但是她做得比任何理论都要出色。

3. 奏鸣体

《红楼梦》的结构是很多学者探讨的重要研究课题之一，存在很多不同的说法，如主线说、一主多副说、网状说、对称说、均衡说，等等。在笔者看来，《红楼梦》的结构具有音乐性，是“奏鸣曲式”发展原则的结构形态，是一部“奏鸣体小说”。当然，这样说的前提是基于《红楼梦》后40回是小说的有机组成部分、主要也是曹雪芹本人创作的这一基本认识的。

奏鸣曲式是一种特定的音乐结构样式，是音乐中最擅表达复杂内容、深刻思维的大型曲式结构形式，不仅用于奏鸣曲中，也

① 袁行霈：《中国文学史》第四册，北京：高等教育出版社 1999 年版，第 371—372 页。

用于室内乐、协奏曲、交响曲等大型音乐作品的相应乐章之中。

奏鸣曲式由呈示、展开、再现三大部分组成。

呈示部通常由主部、连接部、副部以及结束部构成，整个作品主要的基本音乐素材在此予以呈现。其中一个在全曲中占据最重要的主导地位的音乐片段称为"主部主题"，另外还必须有一个以上在调性上、形象上与主部主题形成对置并列或对比冲突关系的副部主题，主部与副部的调性关系是不同的，形成较大的张力，是全曲展开、发展以至形成矛盾冲突、达到高潮和最终解决的基础。

展开部则运用各种发展手段，把呈示部中的音乐主题全部或有选择地加以发展，从各个侧面加以展现，常常由手法多样的、复杂的乐思构成。呈示部中的主要乐思（有时也引入新的乐思材料）可以在不同的调性上加以拓展、发挥，不断展开，形成各种矛盾冲突。在展开部，音乐还可以有不同的展开阶段，形成不同的发展段落。

再现部则是呈示部的变化再现，在这里，主、副部主题在调性上需要达到统一。

奏鸣曲有时还有很长的尾声，呈示部之前还可以有与呈示部风格不同的引子部分。

奏鸣曲以其基本素材的初步呈示、复杂的发展展开手段、变化的再现以及其中的调性对置与统一、多乐思的容纳、复杂矛盾的对立统一等为基本表现手段，形成能够容纳复杂内容、表现深刻思想的音乐模式，形成鲜明的曲式结构特征。

《红楼梦》前5回在全书的结构上十分独特，作者在这里把全书的主要情节的基本素材一一呈示，为下文的展开作了必要的铺垫。如神瑛侍者和绛珠仙子的还泪故事，是全书宝黛爱情的初步呈示；贾宝玉梦游太虚幻境的所见所闻，是全书主要人物命运发展的根据；冷子兴演说荣国府、甄士隐、贾语村等等重要的发展素材都在这里作了初步的集中陈述，为后文的发展奠定了基础。这一点，和奏鸣曲的呈示部的作用有异曲同工之妙。

从第6回到115回这110回中，前5回中出现的各种线索全

面铺排展开，爱情故事、家族兴衰等各个“主题”次第展开，构成各种复杂的矛盾冲突。尤其是爱情主题和家族兴衰两大主题的交织发展，美丽与毁灭之间形成强烈的对比、冲突关系，这和奏鸣曲中的主部主题、副部主体关系极为相似。在整个展开过程中，也形成了不同的发展阶段，形成许多相对完整的故事段落。这些都和奏鸣曲式展开部的结构原则有相同之处。

最后5回，从第116回贾宝玉恍惚中重游太虚幻境，重新唤起童年梦中的游历记忆，到119回“沐皇恩贾家延世泽”，再到120回“甄士隐详说太虚情，贾语村归结红楼梦”，以及空空道人的又一次出现并收束全文，在结构上都具有再现意义。并且，爱情、家族等各种主题在贾宝玉万念俱灰的出家举动以及“由来同一梦”的归结中达到了高度统一。这和奏鸣曲式的再现部中主部、副部主题的调性回归与统一意义相同。

总体来看，结构如下：

呈示部（前5回）——展开部（中间110回，可细分为多个发展阶段）——再现部（后5回）

曹雪芹创作《红楼梦》的时候，奏鸣曲式在欧洲还没有完全成熟，还没有被介绍到中国，曹雪芹肯定没有受到西方奏鸣曲式的影响，但他用同样的发展原则，独立的自觉实践，在呈示、展开、再现原则的结构模式中写出了宏大的交响乐一般的小说作品，《红楼梦》是曹雪芹自创的“奏鸣体小说”。

笔者在此大胆而又审慎地提出“奏鸣体小说”，作为一个重要概念，有必要对这个问题再加以进一步地说明。笔者所谓的“奏鸣性小说”，是指和音乐中的奏鸣曲式结构原则一致的小说作品。具体说就是在作品的开头部分有一定篇幅的集中出现的全书（对音乐来讲则是全曲）各种情节发展的、有一定完整性的（对音乐来说就是形成一定的曲调）基础因素，并出现不同性质主题的对比或对置；然后，在主体部分运用各种手段，对上述基础因素加以发展、展开，形成各种矛盾与冲突，也可以形成不同

的发展阶段、发展段落；最后，出现素材再现，不同主题的矛盾冲突得以解决，达到统一。

用这个体裁标准衡量小说结构，就笔者浅识陋见，只有《红楼梦》才有资格配称"奏鸣体小说"。由此可见，《红楼梦》的确是匠心独运的伟大小说，古今中外，罕有其匹！

另外，《红楼梦》受到中国传统戏剧结构的深刻影响，如南戏副末开场简介剧情等，戏曲研究者多有论述，兹不赘述。此外，《红楼梦》的结构与中国的大曲结构也有许多关联。唐宋大曲的渊源与商周以来的大型乐舞有关，汉魏相和歌、六朝清商乐、唐宋燕乐大曲，几乎都是兼有器乐演奏的大型歌舞曲。唐大曲是大曲艺术发展的鼎盛，不仅数量多，而且艺术水平较高。据唐崔令钦《教坊记》等书记载，唐大曲的主要作品有《破阵乐》、《绿腰》、《凉州》、《伊州》、《倾杯乐》、《霓裳羽衣曲》等。据宋王灼《碧鸡漫志》等书记载，唐大曲的结构也有不同情况，典型结构由"散序—中序、拍序或歌头—破或舞遍"三大部分组成。散序，即开始的散板部分，一般由器乐演奏散板乐曲的若干遍。散序后有一个称为"靸"的连接过渡段。中序、拍序或歌头是节奏固定的慢板段落，由若干段组成，有歌、器乐，有时也有舞蹈。其后则有"攧"和"正攧"过渡到略快。破或舞遍则由散板入节奏，逐步加快，以致极快，由"入破"（散板）、"虚催"（由散板入节奏）、"衮遍"（较快）、"实催"（更快）、"衮遍"（极快）、"歇拍"（减慢）、"煞衮"（结束）几种速度不同的多段落组成。[①]

《红楼梦》情节发展的节奏安排，由散到慢，到中，到快，然后再逐步回落，以及其间的多次反复，也和大曲的速度布局有内在联系。至于具体的对应关系，本书拟不作一一坐实的繁难工作，留待同好继续探索。

从表象上看，《红楼梦》中有很多音乐歌舞活动，因为有音

---

① 参阅杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版，第 221 页。

乐，红楼情节更为曲折生动，因为有音乐，红楼人物更为灵动鲜明；从时间来看，《红楼梦》的节奏感、韵律美都有音乐性；从表现手法看，《红楼梦》叙事具有多线交织的复调性；从结构来看，《红楼梦》具有音乐的奏鸣性。因而，我们可以说，《红楼梦》与音乐密不可分、水乳交融。

在本书撰写即将结束之际，笔者偶得打油诗一首，所幸词句多与《红楼梦》中的乐舞“有点瓜葛”，故敝帚自珍，赘附于此，聊为诸君“供酒喷饭”，一哂可矣：

堪羡红楼知音看，由来痴人泪长流。
不知几多杨柳枝，悱恻依依唱情愁。
才见低吟红豆词，又闻冰弦玉人奏。
谁家起舞弄弦索，可怜豆蔻歌不休。

无奈春花引人恨，雪润腊梅惹风流。
那堪秋月伤情笛，有情听荷更添愁。
幽幽湘妃斑竹泪，凄切抚琴感清秋。
一曲调寄红楼梦，千古悠悠乐韵留！

参考书目

《周礼》，十三经注疏本，［清］阮元校刻，中华书局1980年版。

《礼记》，十三经注疏本，［清］阮元校刻，中华书局1980年版。

《后汉书》，［南朝宋］范晔撰，上海古籍出版社1986年版。

《新唐书》，［北宋］欧阳修等撰，中华书局标点本1975年版。

《文选》，［梁］萧统编，［唐］李善注，中华书局1990年第4版。

《通典》，［唐］杜佑撰，王文锦等点校，中华书局1988年版。

《太平御览》，［宋］李昉等编，中华书局1992年第4版。

《唐六典》，［唐］李林甫等撰，陈仲夫点校，中华书局1992年版。

《教坊记》，［唐］崔令钦著，载《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1982年第4版。

《乐府杂录》，［唐］段安节撰，载《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1982年第4版。

《风俗通义》，［汉］应劭撰，上海古籍出版社1990年版。

《东京梦华录（外四种）》，［宋］孟元老等著，周峰点校，文化艺术出版社1998年版。

《红楼梦与百年中国》，刘梦溪著，中央编译出版社 2005 年版。

《红楼梦与中国文化论稿》，胡文彬著，中国书店 2005 年版。

《红楼梦与中国文化》，周汝昌、周伦苓著，工人出版社 1989 年版。

《红楼梦与中国传统文化》，胡晓明著，武汉测绘科技大学出版社 1996 年版。

《从〈红楼梦〉看中国文化》，成穷著，上海三联书店 1994 年版。

《冯其庸点评红楼梦》，冯其庸著，团结出版社 2004 年版。

《红楼梦诗词曲赋赏析》，蔡义江著，中华书局 2001 年版。

《红楼梦新证》，周汝昌著，华艺出版社 1998 年版。

《漫说红楼》，张庆善、刘永良著，人民文学出版社 2000 年版。

《红学：1954》，孙玉明著，北京图书馆出版社 2003 年版。

《红楼梦子弟书》，胡文彬编，春风文艺出版社 1983 年版。

《红楼梦说唱集》，胡文彬编，春风文艺出版社 1985 年版。

《红楼梦曲艺集》，天津市曲艺团编，春风文艺出版社 1985 年版。

《红学史稿》，韩进廉著，河北人民出版社 1981 年版。

《俞平伯论红楼梦》，俞平伯著，上海古籍出版社 1988 年版。

《说梦录》，舒芜著，上海古籍出版社 1982 年版。

《红楼梦问题评论集》，郭豫适著，上海古籍出版社 1981 年版。

《红楼梦的语言》，吴竞存编，北京语言学院出版社 1996 年版。

《红楼梦论稿》，蒋和森著，人民文学出版社 1981 年版。

《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，薛艺兵著，宗教文化出版社2003年版。

《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》，张振涛著，山东文艺出版社2002年版。

《音乐人类学导引》，管建华著，江苏教育出版社2002年版。

《土地与歌》，乔建中著，山东文艺出版社1998年版。

《音乐考古学》，王子初著，福建教育出版社2003年版。

《山西乐户研究》，项阳著，文物出版社2001年版。

《追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史》，吴钊著，东方出版社1999年版。

《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所编，人民音乐出版社1988年版。

《中国乐器志·体鸣卷》，薛艺兵著，人民音乐出版社2003年版。

《乐器——看得见的音乐》，修海林、王子初著，上海文艺出版社2001年版。

《中国人的音乐和音乐学》，黄翔鹏著，山东文艺出版社1997年版。

《田野的回声——音乐人类学笔记》，萧梅著，厦门大学出版社2001年版。

《净土天音》，田青著，山东文艺出版社2002年版。

《曾侯乙编钟铭文校释及其律学研究》，崔宪著，人民音乐出版社1997年版。

《一苇凌波》，秦序著，上海音乐学院出版社2004年版。

《音的历程——现代音乐声响导论》，韩宝强著，中国文联出版社2003年版。

《民族音乐学概论》，伍国栋著，人民音乐出版社1997年版。

《音乐学——历史、文献与写作》，陈铭道著，人民音乐出版社2004年版。

《中国传统音乐概论》，袁静芳主编，上海音乐出版社2000

年版。

《乐种学》，袁静芳著，华乐出版社1999年版。

《中国音乐审美的文化视野》，管建华著，中国文联出版公司1995年版。

《古琴演奏法》，龚一著，上海教育出版社2002年版。

《唐代酒令艺术》，王昆吾著，东方出版中心1995年版。

《中国传统民间仪式音乐研究》，曹本冶主编，云南人民出版社2003年版。

《优伶史》，谭帆著，上海文艺出版社1995年版。

《中国古代戏曲》，周传家著，商务印书馆1996年版。

《中国戏曲脸谱》，黄殿祺著，北京工艺美术出版社2004年版。

《中国戏曲史略》，余从等著，人民音乐出版社1993年版。

《元杂剧风采》，刘新文著，人民教育出版社1998年版。

《宋元戏曲史》，王国维著，岳麓书社1998年版。

《中国戏剧美学与文化阐释》，姚文放著，中国人民大学出版社1997年版。

《中国戏曲音乐》，蒋菁著，人民音乐出版社1995年版。

《中国的戏曲文化》，陈抱成著，中国戏剧出版社1996年版。

《中国音乐史略》，吴钊、刘东升编著，人民音乐出版社1983年版。

《中国古代音乐史料集》，修海林编著，世界图书出版社2000年版。

《中国传统音乐概论》，王耀华、杜亚雄编著，福建教育出版社1999年版。

《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版。

《昆曲唱腔研究》，武俊达著，人民音乐出版社1993年版。

《元散曲的音乐》，孙玄龄著，文化艺术出版社1988年版。

《词与音乐关系研究》，施议对著，中国社会科学出版社1985年版。

《喜庆堂会》，常人春、张卫东著，学苑出版社2001年版。

《明清家乐研究》，刘水云著，上海古籍出版社2005年版。

《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，夏建中著，中国人民大学出版社 1999 年版。

《现象学解释学文论》，王岳川主编，山东教育出版社 1999 年版。

《文艺学美学方法论》，胡经之、王岳川主编，北京大学出版社 1994 年版。

《东方学》，[美] 爱德华·W. 义德著，王宇根译，生活·读书·新知三联书店 1995 年版。

《文化的解释》，[美] 克利福德·格尔兹著，纳日碧力格等译，上海人民出版社 1999 年版。

《宗教生活的基本形式》，[法] 爱弥尔·涂尔干著，渠东等译，上海人民出版社 1999 年版。

《结构人类学》，列维—斯特劳斯著，陆晓禾等译，文化艺术出版社 1989 年版。

《中国哲学简史》，冯友兰著，北京大学出版社 1996 年版。

《当代中国语法学》，申小龙著，广东教育出版社 1995 年版。

《语境与后现代科学哲学的发展》，郭贵春著，科学出版社 2002 年版。

《语用与认知》，何自然、冉永平主编，外语教学与研究出版社 2001 年版。

《中国艺术精神》，徐复观著，华东师范大学出版社 2001 年版。

《教育人类学》，冯增俊著，江苏教育出版社 1998 年版。

《中国古代文学史》，马积高、黄钧主编，湖南文艺出版社 1992 年版。

《乡土中国》，费孝通著，香港三联书店（香港）有限公司 1986 年版。

《文化、权力与国家》，杜赞奇著，王福明译，江苏人民出版社 1994 年版。

《宗周社会与礼乐文明》，杨向奎著，人民出版杜 1992 年版。

《商周祭祖礼研究》，刘源著，商务印书馆2004年版。

《中国祭天文化》，陈烈著，宗教文化出版社2000年版。

《辞海》，上海辞书出版社1980年版。

《红楼梦大辞典》，冯其庸、李希凡主编，文化艺术出版社1990年版。

《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版。

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社1989年版。

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社1989年版。

后记

拙稿的写作，缘起于笔者在中国音乐学院就读期间开始酝酿的硕士论文写作。当年的论文题目是《〈红楼梦〉中社会音乐传承的考察与研究》，虽然略显粗糙，但却是一次大胆的探索。由于本人所持有的大教育观，把一切既有的音乐成果（包括音乐观念）都看成是音乐传承的结果，所以该文不是一般意义上的音乐教育研究，而是广泛涉及到音乐教育学、音乐美学、音乐史学、传统音乐学等多学科研究，当然，也不可避免地涉及到了红学研究领域。虽然该文只有6万余字，却为本书撰写打下了较好的工作基础。

记得在我的硕士毕业论文答辩会上，著名红学家胡文彬研究员、著名音乐学家乔建中研究员、李文珍教授、谢嘉幸教授、赵志扬教授几位评委一致给予高度评价，认为选题具有重要学术价值，填补了百年来音乐学和红学领域系统研究该问题的学术空白。乔建中先生、胡文彬先生等还认为论文含金量很高，建议扩充成一本书。专家的肯定，对我来说无疑是莫大的鼓励，也是写作本书重要的动力源泉。

现在回想起论文选题时所面临的压力与风险以及写作中所遇到的种种困难，更加感激我硕士学习阶段的导师管建华教授对我的支持与鼓励，是他的肯定与支持坚定了我勇于开拓的信心。此外，笔者在中国音乐学院就读期间，沈洽教授、杜亚雄教授、陈铭道教授、董维松教授、姚艺君教授、刘小平老师、林大雄老师等都曾给以不少教益，借此机会对他们表示诚挚的谢意！

考入中国艺术研究院读博期间，一方面，我在导师薛艺兵研究员的悉心指导下继续提高理论修养、拓展研究空间，脚踏实地，到田野去探寻传统文化的真谛。深入民间的所感所悟使我在学术境界上产生了一种更上层楼的感觉，这为本书的撰写工作提供了另一个重要支撑。仪式音乐、乐人视角等都是在新的理论高度上产生出来的新成果。另一方面，在中国艺术研究院这个专家荟萃的地方多方面汲取学术营养，张庆善、孙玉明、李希凡、刘梦溪、林冠夫等红学专家的红学课程、讲座，张振涛、田青、王子初、秦序、项阳、崔宪等音乐学家的音乐学课程、讲座都使我受益匪浅。在我和青年学者孙伟科博士共居一室的一年多的时间里，我们常在一起谈论《红楼梦》的话题，这也是激发我写作本书热情的一个重要源泉。新源里中国艺术研究院研究生院2128宿舍是我读博期间的栖身之地，也是完成本书写作的地方，必将成为我永难忘怀的一份珍贵记忆。

本书初稿完成后，胡文彬研究员、章华英博士后、王焱硕士分别对其中的部分章节提出了宝贵的修改意见。胡文彬先生、乔建中先生为使本书早日出版面世，曾热情向各路专家推荐，对后辈的殷切关爱，令我十分感动。文化艺术出版社的王红编辑为本书出版付出了大量的辛勤劳动。在此，谨对以上提及的诸位师友以及曾经给予关心、帮助的所有老师、朋友和我的家人表示深深的感谢！

张庆善先生在百忙之中为本书作序，特向他表示诚挚的感谢！

由于《红楼梦》博大精深，再加上时间、精力和本人学识水平的限制，本书一定会存在许多不足，疵误之处，恳请专家和读者批评指正！

孟凡玉

2007年5月28日于北京新源里